

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

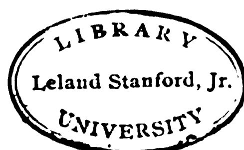
HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

FÜNFZEHNTER JAHRGANG.

WEIMAR.
IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.
1880.



Vorwort.

Der dritte Band dieses Jahrbuches bringt an seiner Spitze eine Erklärung des neuen Herausgebers, der ich mich fast wörtlich anschließen kann. Auch jetzt, wie damals, steht in vorderster Reihe das Bedauern über den Rücktritt einer bewährten Kraft, wie die Karl Elze's, ein Bedauern, dem ich nicht ausführlich Worte zu leihen brauche; wer die redaktionelle Arbeitsleistung in den Bänden 3—14 auch nur oberflächlich prüft, weiß, was es bedeutet, wenn ein solcher Leiter die Zügel aus der Hand legt.

Aber in einem Sinne soll jenem Bedauern dennoch voller Ausdruck werden: wir haben es tief zu beklagen, daß körperliches Leiden unseres Freundes eine der hervorragendsten Ursachen seines Rücktritts war, während ihm sonst die Bewältigung einer großen Arbeitsmenge leicht geworden wäre wie bisher.

Jetzt wie damals ist ein Appel an die Kerntruppen nöthig, die unter der Fahne Shakespeare's in gleichen Reihen kämpfen, ein Appel, der sie mahnt, ihre beste Kraft dem Centrum unsrer Gesellschaft, dem Jahrbuche, zu widmen.

Den redactionellen Principien des bisherigen Herausgebers kann ich durchaus folgen, und werde mich bemühen, nicht nur den verschiedenen wissenschaftlichen und sachlichen Richtungen, sondern soviel wie möglich auch den weiteren Kreisen der Mitglieder zu genügen, deren materielle Theilnahme an der Förderung unserer Ziele mit um so größerem

Danke anzuerkennen ist, als sie, die nicht 'Shakespearianer von Fach' sind, ein durchaus selbstloses Interesse für eine gute und große Sache in unsere Reihen geführt hat.

Was den kritischen Standpunkt der Redaktion betrifft, so kann ich auch hier nichts Besseres thun, als K. Elze's Worte zu den meinigen zu machen; eine Abhandlung in diesem Jahrgange, in deren Verlauf ich einigen textkritischen Excursen aus dem 14. Bande entgegentrete, zeigt, wie ich die Vertheilung von Wind und Sonne im Zweikampfe der Meinungen verstehe.

Endlich muß ich noch constatiren, daß auch der vorliegende Jahrgang sein Entstehen der theilweisen Mitwirkung des bisherigen Redakteurs in so fern verdankt, als die Abfassung mehrerer der hier befindlichen Aufsätze (von Prölss, Bolin, Theodor Elze und Frau Michaelis da Vasconcellos) früher schon von ihm direkt angeregt worden war.

Berlin, März 1880.

F. A. Leo.

Inhaltsverzeichnifs.

Seite

Vorwort v

Shakespeare, das Volk und die Narren. Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Von F. A. Leo 1

Jahresbericht für 1878—1879. Vorgetragen in der Jahresversammlung zu Weimar am 23. April 1879 vom Vicepräsidenten Herrn Geheimerath W. Oechelhäuser 18

Bericht über die Jahresversammlung zu Weimar am 23. April 1879 . . . 21

Greene's Pandosto und Shakespeare's Winter's Tale. Von N. Delius . . 22

Eine neue Shakespeare-Ausgabe. Besprochen von F. A. Leo 44

Zur Shakespeare-Literatur Schwedens. Von Wilhelm Bolin 73

Das Antike in Shakespeare's Drama: Der Sturm. Von C. C. Hense . . 129

Shakespeare's Theater zu Stratford. Von F. Meister 156

Besprechung über Verbesserungs-Vorschläge zu Shakespeare. Von F. A. Leo 164

Shakespeare-Aufführungen in Dresden vom 20. Oct. 1816 bis Ende 1860. Von Robert Prölss 173

Zur Kritik der Doppeltexte des Shakespeare'schen King Henry VI. (Part II—III.) Von Nicolaus Delius 211

Schiller's Bühnenbearbeitung des Othello. Von Gisbert Freih. Vincke . . 222

Italienische Skizzen zu Shakespeare. Dritte Folge. Von Th. Elze . . . 230

Shakespeare in Portugal. Von Carolina Michaëlis de Vasconcellos . . 266

Die neuesten Publicationen der 'New Shakspere Society'. Von Nicolaus Delius 298

Quartos und Folio von Richard III. Von Alexander Schmidt 301

Shakespeare und Königsberg. Von August Hagen 325

Nachträgliche Bemerkungen zu 'Mucedorus' und 'Fair Em'. Von K. Elze . . . 339
Wilhelm Hertzberg. Nekrolog 353
Shakespeare und seine Vorläufer. Letzter Vortrag gehalten von W. Hertzberg 360
Literarische Uebersicht 410
Miscellen:
I. Friedrich Kreyssig 432
II. As stars with trains of fire 433
III. Noch einmal 'Essigtrinken'. (Hamlet V, 1, 299) 437
IV. The most precious square of sense 438
V. Horace Howard Furness 439
Statistischer Ueberblick über die Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen vom 1. Juli 1878 bis 30. Juni 1879 440
Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 446
Mitglieder-Verzeichniß der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 450

Shakespeare, das Volk und die Narren.[1])

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

F. A. Leo.

Wenn der Gegenstand, von welchem der heutige Vortrag seinen Titel herleitet, Ihre Aufmerksamkeit für verhältnißmäßig nur kurze Zeit in Anspruch nehmen wird, so darf ich mir vielleicht gestatten, vorher eine andere Frage von größerem und berechtigterem Interesse zu behandeln, eine Frage, die, meine ich, grade heute und an diesem Orte geprüft und geklärt werden sollte. Mich will es nämlich bedünken, als ob wir, die wir unter der Fahne Shakespeare's kämpfen, vor Allem am heutigen Tage, der ganz besonders dem Andenken wie der Feier dieses Dichters gewidmet ist, die Pflicht hätten, seinen Manen Rechenschaft abzulegen über die Art, wie wir in seinem Geiste gewirkt, was wir in seinem Namen geschaffen und gefördert haben. Denn wir haben kein Recht, in den Reihen seiner Jünger zu stehen, wenn wir nicht Thaten aufweisen, nicht documentiren können, daß wir sein Werk zu fördern bestrebt waren. Ein gewisses Dilettantenthum, das sich in das Gewand fachlichen Ernstes hüllt, und nach außen hin um so mehr Raum in Anspruch nimmt, je weniger der Werth seiner Leistungen dazu berechtigt, mag bestehen dürfen, da vielleicht das Verlangen weiter Kreise nach flüchtigem aber hellklingendem Thun grade die erste Ursache zu seiner Entstehung und anspruchsvollen Verbreiterung war; je weniger Recht

[1]) Der in Weimar frei gehaltene Vortrag wird hier den Lesern des Jahrbuches in etwas ausführlicherer Form dargeboten, da der Autor es wagen zu dürfen glaubt, die Zeit des lesenden mehr als die des hörenden Publikums in Anspruch zu nehmen.

und Macht wir aber haben, seinem Wirken direkt Schranken zu ziehen, um so energischer müssen wir dahin streben, dies auf indirektem Wege zu erreichen. Wir müssen unserm Schaffen eine so zweifellose Signatur strengsten und wissenschaftlichen Ernstes geben, daß eine Verwechselung zwischen jener Kreise Thun und Zielen mit den unsrigen zur Unmöglichkeit wird.

Und um Das wirkungsvoll zu können, haben wir vor allen Dingen unser Arbeitsgebiet zu prüfen und besonders zwei Fragen zu beantworten: Was ist zu schaffen, und was kann erreicht werden?

In erster Reihe zu schaffen ist ein correcter Text unsres Dichters, und daß die Arbeit auf diesem Gebiete dem erstrebenswerthen Ziele nahe führen kann, beweist ein Vergleich, den man anzustellen hätte zwischen der uns zuerst überlieferten Form Shakespeare'scher Werke und der Gestalt, in der sie uns heute entgegen treten.

Trotzdem uns nur die verhältnißmäßig kurze Spanne Zeit von dreihundert Jahren vom lebenden Shakespeare trennt, tritt er unserm Auge in einem Punkte doch ebenso weit zurück, wie die Heroen des klassischen Alterthums — wir haben von ihm kein geschriebenes Wort (wenn wir von seiner Unterschrift absehen), wie wir es von Homer nicht haben, und so ist der Begriff eines authentischen Textes ein für allemal ausgeschlossen, wenn es sich um Werke unsres Dichters handelt.

Zu Shakespeare's Zeiten gab es keinen Schutz des geistigen Eigenthums noch der dramatischen Aufführungen, und da er selbst kein Interesse für die Verbreitung seiner Werke durch den Druck an den Tag legte, da er sogar besorgt zu haben scheint, daß der buchhändlerische Vertrieb seiner Stücke die Theilnahme des Publikums an deren Aufführung verkümmern könne, so verdanken wir überhaupt die Bewahrung seiner Stücke vor dem Untergange einer Vermittlung indirektesten und verschiedenartigsten Charakters: So wie die Natur Thiere kleinster Gattung dadurch zur Befruchtung von Pflanzen bestimmt hat, daß sie dieselben zwingt, zur eignen Ernährung in den Blütenkelchen nach Honig zu suchen, und dann, mit ihm beladen zurückkehrend, unbewußt zu Trägern des befruchtenden, ihrem Körper anhaftenden Blütenstaubes zu werden, den sie ebenso unbewußt auf dem Fruchtstempel abladen — so verdanken wir die erste Vermittlung zwischen Shakespeare und späteren Perioden einer gewissen Art von literarischen Räubern, welche, aus dem Gedächtnisse oder nach dem Gehöre niedergeschriebene und hierdurch oft grausam verstümmelte Reproductionen Shakespeare'scher Stücke dem Publikum darboten, ohne zu ahnen, daß sie hiermit späteren Jahrhunderten und der ganzen gebildeten Welt die einzige Möglichkeit schufen, annähernd die Form festzustellen, die man 'das eigne Wort des Dichters' zu nennen

berechtigt ist. Diese Form läßt sich nämlich nur durch Vergleiche finden, und die Gelegenheit zu solchen ist uns durch die zweite Vermittlung zwischen Shakespeare und dem 18. Jahrhundert — durch die officiöse Veröffentlichung seiner Werke in Gestalt eines Folio-Bandes geboten, den seine Collegen Heminge und Condell dem englischen Publikum 7 Jahre nach dem Tode des Dichters überreichten. Und eben weil seine Collegen es waren, die diese Publikation vertraten, Collegen, die unter seinen Augen, seiner Mitwirkung in den Stücken gespielt hatten, darf ihre Ausgabe eine 'officiöse' genannt werden. Sie sagen in der Vorrede 'to the great variety of readers':

..... *It had bene a thing, we confeſſe, worthie to haue bene wiſhed, that the Author himſelfe had liu'd to haue ſet forth, and ouerſeen his owne writings; But ſince it hath bin ordain'd otherwiſe, and he by death departed from that right, we pray you do not envie his Friends, the office of their care, and paine, to haue collected & publiſh'd them; and ſo to haue publiſh'd them, as where (before) you were abus'd with diuerſe ſtolne, and ſurreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and ſtealthes of iniurious impostors, that expos'd them: euen thoſe, are now offer'd to your view cur'd, and perfect of their limbes; and all the reſt, abſolute in their numbers, as he conceiued thẽ. Who, as he was a happie imitator of Nature, was a moſt gentle expreſſer of it. His mind and hand went together: And what he thought, he vttered with that eaſineſſe, that wee haue ſcarſe receiued from him a blot in his papers* .....

Sie weisen also selbst auf die früheren, im Laufe der Zeit unter dem Namen der Quartos berühmt gewordenen Ausgaben hin und regen zu Vergleichen an, wobei sie nicht ahnen konnten, daß spätere Forschungsperioden den *stolne and surreptitious copies* oft größere Bedeutung beilegen würden, als ihrer sanctionirten Ausgabe. Denn sanctionirt muß sie, nach allen menschlichen Begriffen, überall da sein, wo das Absoluteste, die eigne Handschrift des Dichters, fehlt, da aller Wahrscheinlichkeit nach die vom Autor selbst geschriebenen Regie- oder Souffleur-Bücher, welche später mit den Theatern verbrannt sein müssen, das Material zur Veröffentlichung seiner Werke in der Folio-Ausgabe boten.

Die gewissenhafteste Arbeit zweier Jahrhunderte, wie sie keinem Autor irgend eines Zeitalters in erhöhtem Grade zugewandt ist, hat es möglich gemacht, trotz namenlosester Verwirrung im Quellenmaterial, einen Text herzustellen, der — im Großen und Ganzen betrachtet — den Ansprüchen des Volkes an den Dichter genügen muß. Wenn wir Epigonen nichts destoweniger fortgesetzt an der Textkritik weiter arbeiten, so sind wir berechtigt und verpflichtet dazu, weil es unsere Aufgabe ist,

an den noch zweifelhaften Stellen — während der große Kreis der Leser mit Recht überall da, wo die Form unklar ist, an die Stelle des Verstehens das instinctive Empfinden treten läßt — mit allen Instrumenten des Wissens zu arbeiten, bis das edle Erz, soweit unser Können reicht, von den Schlacken der Sprach- und Sinnesverwirrung gereinigt ist.

Und wie natürlich es ist, daß, unter den angeführten so ungünstigen Verhältnissen, der Shakespearetext noch eine große Menge unaufgeklärter Stellen enthält, wird sich am Schlagendsten bethätigen, wenn wir an einen Dichter herantreten, dessen Werke unter den allergünstigsten Verhältnissen, in unserm Zeitalter, schier bewacht vom ganzen Volke, am meisten bewacht vom Dichter selbst, veröffentlicht worden sind — ich spreche von Goethe.

Sie Alle, meine geehrten Zuhörer, — ich nehme keinen Einzigen aus! — Alle haben Sie in Wilhelm Meister's Lehrjahren (im 6. Kapitel des 7. Buches) Folgendes gelesen und verstanden! Therese nämlich tritt, als Jägerbursch gekleidet, in Wilhelms Zimmer, und sagt:

> 'Verzeihen Sie mir diese Maskerade, denn leider ist es jetzt nur Maskerade. Doch da ich Ihnen einmal von der Zeit erzählen soll, in der ich mich so gern in dieser Welt sah, will ich mir auch jene Tage auf alle Weise vergegenwärtigen.'

Sie glauben verstanden zu haben, was Therese meinen könne, wenn sie von der Zeit spricht in der sie sich so gern in dieser Welt sah — — in welcher Welt lebt sie denn jetzt?!

Goethe hat aber nicht 'Welt', sondern 'Weste' geschrieben, und Therese spricht, indem sie den Theil für das Ganze nimmt, von jener Zeit, wo sie, ein Kind noch, mit dem Vater in Knabenkleidern über Feld ging.

Ebenso haben wir Alle im I. Buche Werther's am Schlusse des vom 15. Mai datirten Briefes die Bekanntschaft eines vornehm angelegten Bauermädchens gemacht:

> 'Letzthin kam ich zum Brunnen und fand ein junges Dienstmädchen, das ihr Gefäß auf die unterste Treppe gesetzt hatte und sich umsah, ob keine Kamerädin kommen wollte, ihr es auf den Kopf zu helfen. Ich hinunter und sah sie an. Soll ich ihr helfen, Jungfer? sagte ich. — Sie ward roth über und über. O mein Herr! sagte sie — Ohne Umstände. — Sie legte ihren Kringen zurecht, und ich half ihr. Sie dankte und stieg hinauf.'

Das 'Ich hinunter' ist stürmischer als die Situation irgendwie bedingt und das 'O mein Herr!' zu vornehm für ein Bauermädchen. Goethe hat aber weder das Stürmische noch die Vornehmheit bezweckt,

sondern einfach geschrieben: 'Ich stieg hinunter und sah sie an', und 'O nein Herr!'

Zwei kleine Beispiele, herausgegriffen aus einer Unzahl von Belegstellen, die Sie in der meisterhaften Arbeit Michael Bernays' 'über Kritik und Geschichte des Goethe'schen Textes' finden, welcher Gelehrte nachgewiesen hat, daß Goethe als Material zum Druck der Ausgabe letzter Hand einen von Fehlern wimmelnden Nachdruck des Berliner Verlegers Himburg benutzt hat, ohne diese Fehler aufzufinden oder zu beachten, jedenfalls ohne sie zu beseitigen.

Das, meine geehrten Zuhörer, geschieht uns am Goethe! Sollte es da dem Kreise der Fachleute auf Shakespeare'schem Gebiete nicht Recht und Pflicht sein, den Acker von vielem Unkraut zu befreien, das den Genuß der Frucht verkümmert? — Aber freilich! Stille Arbeit soll es sein, innerhalb der engen Grenzen des Forscherkreises; das naive Empfinden und Genießen des Volkes soll nicht durch stetes Zerren, durch Prüfen und Aendern am Text irritirt werden; ihm soll vielmehr der Dichter in einer Gestalt gegeben werden, so vollkommen, wie der jetzige Stand der Kritik befähigt ist, sie zu schaffen, und diese soll — immer nur für die weiteren Kreise des Publikums! — als die absolute proklamirt werden! — Und geht die Wissenschaft dann weiter, und kommt eine Zeit, in der die Gesammtheit des Arbeitens ein glänzendes, gewichtiges Produkt geschaffen hat, dann, aber nur dann erst, werfe man Das, was bisher absolut war, bei Seite, und proklamire das Neuere und Bessere für absolut!

Wie machen es denn die Naturforscher anders?! Sie wählen Bezeichnungen, die ihnen für den jetzigen Stand der Wissenschaft genügen, die für sie gewisse Begriffe repräsentiren, deren Wesen sie aber vorläufig nicht erschöpfend feststellen können, sie sprechen von Aether, Schwere, Kraft, Wärme, Magnetismus, Electricität, Anziehungskraft,

'denn grade wo Begriffe fehlen,
da stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein'

und werden alle diese Bezeichnungen verwerfen, sobald das Geheimniß Desjenigen, was durch sie bezeichnet werden soll, von der Forschung aufgeklärt und bewältigt ist.

Und wir haben Shakespeare-Ausgaben, die in diesem Sinne als absolut proklamirt werden können; ich nenne die Namen Dyce, Grant White, die Cambridge-editors, Furneß und, *last not least*, Delius, dem die verdiente Auszeichnung zu Theil geworden ist, daß ein englischer Verleger seinen Text in der Ausgabe 'Leopold-Shakespeare' abgedruckt hat.

Von dem gewissenhaften und bis in's Kleinste gehenden Ameisen-

fleiße des Gelehrten, der eben stille Arbeit thut, giebt das heut erschienene Jahrbuch Ihnen einen Beweis an der ausführlichen und minutiösen Untersuchung Gericke's über Romeo und Julia; ebenso an den Emendationen zum Texte, von Wagner. Das Alles sind nothwendige und nützliche Arbeiten, aber sie brauchen nicht an das Publikum heranzureichen, wenn sie auch die Mittel sind, um seiner Zeit nach einer Richtung hin die Shakespearearbeit in der That vollenden zu können.

Wenn wir also, was den Text betrifft, zu einem Ziele gelangen können (und mit in die Frage vom Text hineinziehen will ich zugleich alles auf Archäologie, Chronologie und Quellenforschung Bezügliche), so gilt das Gleiche von dem zweiten Wichtigen, das für eine Deutsche Shakespeare-Gesellschaft vielleicht sogar das erste Wichtige sein sollte, nämlich von der Uebersetzung.

Auch hier kann die Arbeit zu einem absoluten Ziele führen, denn es kann eine Uebersetzung von Textkundigen für vollkommen treu, und vom gesammten gebildeten Leserkreise für vollkommen schön proklamirt werden, und diese ist dann das absolute und endgültige Werk! Daß ein solches Ziel erreicht werden kann, zeigt uns Schlegel, der der Vollendung so nahe gekommen ist, wie der damalige noch unfertiger als jetzt beschaffene Text es ihm gestattete.

Ein Drittes, welches nach absoluter Vollendung hinstreben darf, ist die Bearbeitung für die Bühne und die Darstellung auf derselben. Die Darstellung würde heute schon eine vollendete sein können, wenn jeder befähigte Schauspieler genug Achtung vor seiner Kunst und seinem Dichter hätte, um die ganze Ehre darin zu suchen, nichts als der Dollmetscher desselben im Geist, in Wort und in Geberde zu sein, und es nicht vorzöge, zum Komödianten herab zu sinken, und um billigen und werthlosen Beifalles willen sich vor den Dichter zu drängen; wenn er, mit einem Worte, Das ausführen würde, was Hamlet ihm in seinem Gespräch mit den Schauspielern als werthvollsten Rath auf den Weg mitgiebt.

Schwerer ist es, den Abschluß für die Bearbeitung zu finden, aber auch hier wird das Votum des gesammten Volkes maßgebend und die Bearbeitung die beste sein, welche vom Volk als solche anerkannt ist; denn alles werthvolle Schaffen auf jedem Gebiete gravitirt, als nach dem letzten Ziele, nach der Uebereinstimmung mit dem Volke!

Hiermit, meine geehrten Zuhörer, glaube ich die Grenze für Dasjenige gezogen zu haben, was in der That geschaffen und vollendet werden kann. Was nicht vollendet werden kann, und deshalb nicht ganz in den Kreis wissenschaftlichen Thuns hineinragt, ist die Biographie Shakespeare's und die sogenannte ästhetische Kritik. Das Thatsächliche,

was uns von Shakespeare's Leben überliefert worden ist, faßt Steevens in folgende Worte zusammen: 'Alles, was wir mit einiger Sicherheit von Shakespeare wissen, ist, daß er, zu Stratford geboren, sich dort verheirathete und Kinder bekam, nach London ging, Schauspieler wurde und Stücke schrieb, nach Stratford zurückkehrte, ein Testament machte, starb und begraben ward.' Auch heute sind wir noch nicht viel weiter in der Erkenntniß davon, wie sich das Leben dieses Genius gestaltet und entwickelt hat, so wenig wir ahnen können, auf welchem Wege er sich das Riesenmaß des allseitigen Wissens angeeignet habe, von dem seine Werke auf jeder Seite Zeugniß ablegen. Delius charakterisirt die Bestrebungen, ein Lebensbild unsres Dichters zu schaffen, indem er vom 'Shakespeare-Mythos' spricht, und dieser Mythos ist die Basis einer ganzen Literatur geworden, vor der wir, wenngleich ihre Produkte nicht als historisches Material anerkannt werden dürfen, doch mit dankbarer Pietät stehen, weil sie das Produkt einer Liebe zum Menschen Shakespeare ist, die wir Alle theilen. Doch Eines sei hier zugestanden: die Möglichkeit liegt vor — wenn auch nur eine sehr schwache — daß irgend eine glückliche Hand im Winkel einer vergessenen Bibliothek einstmals ein Druckwerk oder Manuscript aus jener Zeit finde, das ein berechtigtes Wort über Shakespeare's Leben spricht; und dann soll die Hand gesegnet sein, und der Finder wird unsterblich werden mit dem Dichter. Alle jene Versuche aber, die aus seinen Stücken und Gedichten einen hypothetischen Bau biographischen Charakters aufführen wollen, haben vielleicht poetischen Reiz und subjektive Berechtigung, wie jedes Spiel, aber sie gehören nicht in den Kreis ernsten Schaffens. Wie müßte beispielweise eine Biographie aussehen, die man aus Goethe's oder Schiller's Werken abstrahiren wollte!

Wir kommen zum letzten Punkte, zur ästhetischen Kritik! Was hat sich Alles hinter diesem Namen verborgen! Statt sich, wozu der wissenschaftliche Begriff desselben sie berechtigt, mit den Gesetzen der Schönheit zu beschäftigen, hat sie an seine wörtliche Bedeutung angeknüpft, und Alles für ihr Reich erklärt, was im Reiche des Empfindens sich bewegt! Sie hat die Conceptions-Ideen des Dichters erklären, hat aus seinen Gestalten herauslesen wollen, was ihr Ich vorher in sie hineingelegt hatte, hat aus ihrer Schaffensarmuth heraus dem Dichter eine gleiche suppeditirt, und vorausgesetzt, der ächte Dichter baue erst ein fertiges philosophisches Gerüst zusammen, bekleide und schmücke das darauf mit Wand, Dach und Zierrath, und so entstehe dann, was die blöde Menge hinreißende Poesie nenne, was sie aus dem Herzen emporgewachsen glaube, während Sie, die Gelehrten, es besser wüßten, und den Dichter grade um seiner berechnenden, mit dem Zirkel kältester

Erwägung abgemessenen Schöpfung so hoch stellten. Wenn das Ganze nichts weiter als ein Produkt seines menschlichen und poetischen Natur-Empfindens wäre, dann gehöre es in das dilettantenhafte Gebiet subjectiver Lyrik — was aber hätten sie, die Gelehrten, damit zu thun?! — — —

Die Aesthetik, als Förderin und Erklärerin der Schönheitsgesetze, steht im Dienste der Wissenschaft und Kunst; die Aesthetik, als Steckenpferd geistreicher Philosophen, hat einen Herrn und Diener, und das ist das kleine und beschränkte Individuum!

Greifen wir irgend eine Gestalt, und da wir von Shakespeare sprechen, eines seiner Gebilde heraus, prüfen wir beispielsweise am Hamlet, was ja in gleicher Weise für jede Erscheinung in der Dichterwelt Gesetz ist:

Wenn wir den Hamlet lesen, um in ihm die Spuren der Dichterthat herauszufinden, so prüfen wir die Quelle, aus der der Dichter geschöpft hat, und finden so den einzig möglichen Vergleichungspunkt; aber selbst hier schon muß das objektive Material sich gegen die Angriffe subjektiver Auffassung vertheidigen; denn welches ist der erste Anregungskeim im Dichter gewesen, die erste 'Hamlet-Zelle' die sich bildete, und aus der dann der ganze Organismus emporwuchs? Wir glauben eben nicht an jenes mit dem Winkelmaß gebaute Gerüst der Philosophen; wir glauben, daß es im Dichter keimt, wie in der Erde, und daß irgend ein vom Zufall dahingetragnes Samenkörnchen genügt, um einen Baum entstehen zu lassen. Welches ist nun im Hamlet jener Anregungskeim, der die Zelle schuf? Sind es die thatsächlichen Ereignisse, wie die Quelle sie erzählt; ist es die Zeichnung eines unentschlossnen, oder, wie Herr Geheimrath Werder ihn auffaßt, eines latent entschlossnen Charakters, ist es die Darstellung des fingirten Wahnsinns, und dann im Zusammenhang damit das Spiel zwischen dem fingirten und realen? Es kann hier nicht unsre Aufgabe sein, uns in Forschungen über Hamlet zu vertiefen und ästhetische Untersuchungen anzustellen, wo wir die wissenschaftliche Berechtigung der ästhetischen Kritik bestreiten — es handelt sich nur darum, festzustellen, daß schon bei der Begründung der Quelle das objektive Verstehen dem subjektiven Empfinden Platz machen muß; wie viel mehr bei der Zergliederung der Charaktere!

Wie jeder Mensch seinem eignen Gotte gegenüber steht, und dem Geoffenbarten das Siegel der eignen Individualität aufdrückt, so bildet sich zwischen jedem Leser und den Dichtergestalten eine persönliche Beziehung. In einem Punkte nur unterscheiden sich diese Leser von einander; der größte Theil trägt seine Auffassung im Haupte, oft

unbewußt im Herzen, und hütet sie keusch, wie das Mädchen die erste Liebe — ein kleinerer, aber schwer gewichtiger Theil, fühlt den Beruf in sich, als Apostel hinauszuziehen und die Heiden zu lehren. Und welche Verwirrung richten sie an! Da es ein Positives hier nicht giebt, ist das Individuelle für das Individuum ja doch stets das Richtige, und wenn selbst irgend eine Auffassung des Hamlet zweifellos und von allen Seiten anerkannt falsch wäre, so ist sie doch richtig für das Individuum, in dessen Haupt sie emporgewachsen ist. Es ist das eben die geheimnißvolle und persönliche Beziehung zwischen Hamlet und grade diesem Individuum. Und nun will solch ein Unglücklicher aus Bescheidenheit seine Auffassung und die der Autorität in sich in Einklang bringen und aus der Verbindung dieser Beiden erzeugt sich eine Monstruosität, die nichts mit der Dichtergestalt gemein hat. Und darin liegt der Fluch jener Richtung! Die bescheidne Menge fügt sich der Autorität, fügt sich dem Namen, und wirft Das, was gesund auf eignem Boden gewachsen ist, hinweg, um es gegen starkriechende Treibhauspflanzen zu vertauschen. Grant White erzählt in seinem berühmten Buche, the Shakespeare Scholar, wie er als Knabe und Jüngling den Shakespeare ohne alle Noten gelesen und verstanden habe, und wie er dann später durch die Unmasse von Noten in den gelehrteren Ausgaben verwirrt und betrübt geworden sei. Dem gleich ist das Werk der ästhetischen Kritik! Ihr verdankt das Volk aller Länder die Ueberzeugung, daß Hamlet eine dunkle, geheimnißvolle Tragödie sei, denn wenn das Volk schlicht mit seinem Kindersinn in das Himmelreich des Verständnisses eindränge — Entsetzen! Dann würde sich ja am Ende das Fürchterliche ereignen, daß man den Shakespeare ohne Zuthun der Aesthetiker verstünde!

Die Arbeiten so hervorragender Männer, wie Gervinus, Ulrici und Kreyssig, haben natürlich hervorragenden Werth nach den verschiedensten Richtungen in Form und Inhalt; sie sind auf dem Gebiete der Quellenforschung oft maßgebend wie auf philosophischem Gebiete, und lehren den bildenden und darstellenden Künstler ungemein viel; aber die persönliche Beziehung zwischen dem Leser und dem Dichter fördern sie nicht, und so lassen sie eben das Wichtigste ungethan. Nur da, wo vorher schon Uebereinstimmung zwischen ihnen und dem Leser war, kann ihr klares Wort, ihr Wissen seine Erkenntniß fördern.

Für einen Theil des großen Publikums allerdings ist das Schaffen der Aesthetiker, wie sie oben gezeichnet sind, verwendbar: für den nämlich, welcher kein eignes Urtheil hat, keines haben will; der jenem Türken gleicht, welcher voll Erstaunen dem europäischen Tanze zusah und sagte: ‘Wie könnt Ihr Euch so anstrengen? Wir lassen die Baja-

deren tanzen und schauen behaglich zu!' Ob es sich aber der Mühe lohnt, nach Lorbeern im Schaffen für solch ein Publikum zu geizen — das ist eine Frage, deren Beantwortung wir uns nicht aufzuerlegen brauchen. —

Im Uebrigen aber wird jeder neue Leser eines Dichterwerkes — von Generation zu Generation — sich aus seinem innern Empfinden heraus mit den Gestalten derselben assimiliren und versuchen, ohne Mithilfe ästhetischer Gelehrsamkeit nach seiner eignen Façon selig zu werden! Und das ist Wunsch und Ziel jedes wahren Dichters, der sich neu und eigenartig wiedergestaltet sehen will im Haupt und Herzen jedes seiner Leser.

Das, meine geehrten Zuhörer, zeigte Ihnen im flüchtigen Bilde das Gebiet unsrer Arbeit. Nun werden Sie mit Recht behaupten, daß, wenn das Meiste stille Arbeit sein solle, Ihnen, die Sie unserm Thun mit Interesse folgen, nur selten Gelegenheit geboten sein würde, mit uns zu gehen. Aber dafür giebt es eine Remedur! Wir brauchen nicht immer doctrinär, gelehrt und langweilig zu sein; wir können auch amusant werden, und auf unserm Acker wächst manch hübsches Blümchen, das voller Farbenpracht und Duft ist. Im Laufe der Jahre ist Ihnen von dieser Stelle aus schon oft solch ein Blümlein gegeben worden, und Sie erinnern sich gewiß noch mit Freude und Genuß des letzten, welches Ihnen Prof. Elze darreichte: 'Eine Aufführung im Globustheater.' So will auch ich heute — nach dieser langen Abschweifung — versuchen, Ihnen Belege dafür zu geben, daß der Verkehr mit Shakespeare in seiner Vielseitigkeit unerschöpflich ist, und daß dabei Belehrung und Unterhaltung stets Hand in Hand gehen können.

Ich habe meinen Vortrag genannt: Shakespeare, das Volk und die Narren, und beabsichtige, Ihnen zunächst die Stellung zu charakterisiren, welche Shakespeare dem Volke gegenüber einnimmt. Bei einem Dichter, der im Allgemeinen so objektiv zeichnet, wird es von charakteristischer Bedeutung, wenn sich ihm einer bestimmten Gestalt gegenüber durchweg das Gegentheil nachweisen läßt. Wo immer das Volk in Shakespeare's Stücken auftritt, wo immer seiner Erwähnung gethan wird — der Dichter hat nur Worte des Widerwillens und der Verachtung gegen dasselbe. Im Caesar, Timon und Coriolan, in Heinrich VI. und wo sonst einzelne Vertreter des Volkes bedeutungsvoll erscheinen — nirgends treten sie uns als Repräsentationen des 'populus', überall nur als die der 'misera plebs' entgegen. Sie sind die wandelbare Menge, feige, käuflich, urtheilslos, undankbar, grausam — sie werfen brüllend und grundlos jubelnd die schweißigen Mützen hoch und verpesten die Luft mit ihrem übelriechenden Athem!

Hat man ein Recht anzunehmen, daß derselbe Mann, welcher es in fast übermenschlicher Weise vermocht hat, bei der Zeichnung seiner Gestalten persönliche Zu- oder Abneigung so wenig mitsprechen zu lassen, daß man es beinahe beklagen möchte, weil uns das Gegentheil Material zu biographischen Studien geboten hätte — hat man, frage ich, ein Recht, von solchem Manne anzunehmen, daß er einzig und allein einer Gestalt gegenüber aus seiner Natur heraustreten würde? Noch dazu einer Gestalt gegenüber, die in ihrer lichtvollen Seite dem Dichter so wundervollen Stoff zu den mächtigsten Zeichnungen bietet? Gewiß nicht! Er, ein Kind des Volkes, müßte trotz der aristokratischen Anlage seines ganzen Wesens mit dem Volke gefühlt, in ihm gelebt haben; es müßte in ihm etwas von dem Stimmungszuge gewesen sein, den die heutige Zeit demokratische Gesinnung nennt, und wir stehen eigentlich wie vor einem Räthsel, vor dem Conflikte im Coriolan, wo er alle Sympathie dem schuldigen Helden, alle Verachtung dem Volke zuwendet, trotzdem dieses in seinem Rechte ist.

Wir müssen uns die seltsame Erscheinung auf anderm Wege zu erklären suchen, und finden eine Lösung vielleicht da, wo uns nicht nur ein belehrender Blick in Culturverhältnisse gestattet wird, sondern auch der Zwang genommen ist, unsern Dichter einer kleinlichen Parteibeschränktheit anklagen zu müssen.

Einen dritten Stand in unserm Sinne und in gesellschaftlicher Bedeutung, wie er eigentlich heute der maßgebende und Hauptfaktor der Culturentwicklung ist, hat Shakespeare's Zeit nicht gekannt! Der Träger der Sitte und Bildung, die Stütze und der Förderer des Staates war nicht das Volk, sondern die Gesellschaft, und wenn Shakespeare im Coriolan die Patrizier als die einzigen Vertreter jedes edlen Thuns und Könnens, die Plebejer, das Volk, als eine Rotte blöden, bestechlichen, feigen und gemeinen Gesindels hinstellt, so hat er damit die gesellschaftlichen Zustände seiner Zeit und seines Landes geschildert. Aristokratie und Bildung, Demokratie und stumpfsinnige Unwissenheit — das war die Signatur der Zeit, und nirgends mehr als da bethätigte sich das ewig wahre Wort: 'Knowledge is power!' Shakespeare konnte kein Volk zeichnen, weil er nur die Plebs kannte!

Natürlich ist Dieses nicht so aufzufassen, als ob sich kein Keim von Intelligenz und edlem Sinne auf dem Boden des damaligen Bürgerthums entwickelt hätte — aber wo er sich zeigte, da strebte er den Kreisen der Bildung, nämlich der Gesellschaft, der Aristokratie zu, und löste sich von seinem mütterlichen Boden ab. Das Volk, welches der alltägliche Verkehr des Straßenlebens unserm Dichter entgegenführte, und das zuweilen durch die rohe Gewalt der mächtig anschwellenden

Zahl, nie aber durch das Gewicht innerer Sittlichkeit und edel verstandenen und verfochtenen Rechtes siegte — das konnte ihm keine Begeisterung für die Sphäre geben, in der es sich bewegte, und wenn er nur Ausdrücke der Verachtung für dasselbe fand, so kleidete er mit ihnen zugleich Das in Worte, was seine Zeit, oder wenigstens der Kreis in ihr empfand, der dieser Periode den Stempel der Bildung und Fortentwicklung aufgedrückt hat.

Es läßt sich nicht leugnen, daß durch das Fehlen jener edleren — wir dürfen nun sagen moderneren Volkszüge und Gestalten, die Erscheinungen, welche er vorführt, in einer für uns über das Maß hinausgehenden, ungünstigen Beleuchtung auftreten; sie werden zum Ganzen, wo wir sie gern nur als einen Theil betrachten möchten, der, wenngleich verkrüppelt, doch nicht im Stande ist, die Form des Ganzen zu entstellen. Das ist es, was uns fremd in diesen Volksgestalten berührt; was ihnen fehlt, wirkt ungerecht gegenüber Dem, was sie haben, und so sind wir — zum Ausgleiche, hervorgehend aus einem uns innewohnenden Gerechtigkeitsgefühl — gern geneigt, das Vorhandene für unnatürlich und übertrieben zu halten.

Aber seien wir auch nach der andern Seite hin zu Zugeständnissen bereit; fragen wir nicht, ob denn wirklich des Volkes ganzes Wesen so sei, und ob denn jeder seiner Vertreter sich uns in solcher Gestalt zeige, sondern prüfen wir, ob nicht ähnliche Charakterzüge — wenn sie uns auch in sauberer Form, durch die Vermittlung von Typen entgegentreten, die anständig erscheinen, weil Stand, Sprache und Kleid anständig und gesellschaftlich sind — ob nicht ähnliche Charakterzüge, sage ich, uns heute noch begegnen, selbst wenn wir nicht Shakespeare lesen! Bedarf es wirklich seines Pinsels, um uns solche Bilder vorzuführen, und sollten wir nicht von lebenden Erscheinungen den Beweis abstrahiren können, daß es zu allen Zeiten einen Pöbel gegeben habe, wie er ihn zeichnete, nur daß, wenn derselbe nicht mit schweißiger Kappe, dem Schurzfell, schwieligen Händen und im Dufte von Knoblauch auftritt, er auch im Fracke, mit dem Klapphut und einem feinen Parfum, die intimste Familienverwandtschaft mit jenen Plebejern aus der Zeit des Coriolan nicht verleugnen könne?

Und wenn wir Das zugestehen müssen (wenn wir in der That sagen müssen, daß der ununterbrochene Stammbaum des Geschlechtes Derer von und zum Pöbel seine Wurzeln vor den Thoren des Paradieses schon getrieben habe, und daß seine Familienbeziehungen sich durch alle Gesellschaftskreise und über alle Länder hinaus erstrecken), so wird der Vorwurf, den wir Shakespeare machen durften, noch mehr an Schärfe verlieren, denn er würde sich nur darauf beschränken müssen, daß die

wundervolle Sammlung von Zeichnungen, die der Dichter unter dem Namen 'Volk' veröffentlichte, höchstens falsch benannt sei, und allgemeiner und erschöpfender zutreffend erscheinen würde, wenn man das Wort 'Volk' in das Wort 'Gesellschaft' verwandelte! —

Nachdem wir, wenigstens im Sinne unsrer heutigen Betrachtung, Shakespeare's Beziehung zum Volke geprüft und klar gelegt haben, bleibt uns noch übrig, Shakespeare und die Narren in's Auge zu fassen.

Alexander Schmidt, der berühmte Herausgeber des 'Shakespeare-Lexicon', sagt im ersten Bande seiner Ausgabe von 'Shakespeare's ausgewählten Dramen' in einer biographischen Skizze unsres Dichters Folgendes:

> 'Auf dem Gipfel, oder vielmehr im Centrum dieser Entwicklung steht Shakespeare. Gegen das Maß, mit welchem man ihn gewöhnlich mißt, läßt sich freilich Manches einwenden. Die historische Betrachtungsweise hat uns daran gewöhnt, ihn nur den ersten unter Seinesgleichen zu nennen und eine Reihe von gleichzeitigen Bühnendichtern möglichst nahe um ihn zu gruppiren. Vielleicht kommt es der Wahrheit näher, wenn man sagt, daß die classische Zeit des englischen Dramas mit seinem Auftreten beginnt und mit seinem Tode endet. Er hob die Dichtung aus rohen Anfängen, die vor unsern Hans Sachs und Ayrer keinen erheblichen Vorsprung hatten, wie im Fluge empor und trug andere Talente mit sich zu Höhen hinauf, die sie aus eigner Kraft nimmermehr erreicht hätten. Die ausgezeichneten unter diesen, Ben Jonson, Fletcher und Beaumont, waren seine jüngeren Schüler und Nachahmer; aber auch diejenigen, welche man noch seine Vorgänger und Bahnbrecher zu nennen pflegt, namentlich Greene und Marlowe, waren wenig oder nichts älter als er und verdankten wahrscheinlich ihm das Beste an dem, was sie leisteten. Es war ihr Verdienst und gereicht ihnen auch zu nicht geringem Ruhm, daß sie von ihm zu lernen wußten.'

Das ist der Standpunkt, den auch ich heute der Frage gegenüber einzunehmen gedenke, die die Beziehungen prüfen soll, in welchen Shakespeare zu den von ihm gezeichneten Narren steht. Es ist für uns, meine geehrten Zuhörer, die wir hier nicht als Fachgelehrte, sondern als gebildete Laien an den Dichter herantreten wollen, ziemlich gleichgültig, ob einer von Shakespeare's Vorgängern oder Zeitgenossen sporadisch, ja vielleicht unbewußt, irgend einer Gestalt in einzelnen Scenen denselben typischen Charakterzug verliehen habe, den wir im Shakespeare als ein Ganzes finden; uns Laien sind Namen wie Greene und Marlowe, wie Beaumont und Fletcher, ja selbst wie Ben Jonson mehr bekannte als

vertraute Erscheinungen; uns verkörpert sich die vollendete Höhe des englischen Dramas in dem einen uns vertrauten Shakespeare, denn in der That beginnt die classische Zeit jener Dichtungsform mit seinem Auftreten und endet mit seinem Tode. Und so werden wir — wie die Geschichte es liebt, die Thaten einer ganzen Periode auf eine Gestalt zu legen — auchhier nur von Shakespeare sprechen und ihn als den einzigen berechtigten Schöpfer und Vertreter der Idee ansehen, welche wir in Bezug auf seine Narren zu erläutern versuchen.

Als Shakespeare an die Bühne herantrat, fand er die Form des Dramas ebenso roh wie den Geschmack des Publikums, und wenn er zu sehr eine reine Dichternatur war, um sich wohl zu fühlen in dem Unfläthigen, das die Sitte des Tages damals gestattete laut auszusprechen (es war beinahe so schlimm, wie Das, was unserm Publikum heute in den Possen und Ehebruchsdramen geboten wird), so war er andrerseits zu praktisch, um plötzlich mit, wenn auch noch so unheiligen, doch immerhin geheiligten Rechten und Traditionen zu brechen. Es sei mir gestattet, in Bezug auf das eben Gesagte einige Sätze anzuführen, welche ich einer Rede entnehme, die ich vor nun 11 Jahren am selben Tage und für denselben Zweck hier in Weimar hielt:

'Wie er darauf hinarbeitete (und das Nöthige Hamlet selbst den Schauspielern gegenüber in den Mund legt), bei seinen Collegen den Sinn für feinere Auffassung ihrer Kunst zu wecken, so wollte er das Publikum von dessen Lust an Darstellung wüster Grausamkeiten entwöhnen, wollte die Empfänglichkeit für edle Genüsse, und die Fähigkeit in ihm anregen, nicht dem rohen Thatsächlichen, sondern dem Geistigen, dem Gedanken zu folgen.

'In der Art aber, wie er diesem Zwecke ein freies Feld schuf, zeigt sich bei Shakespeare der praktische Engländer im schroffen Gegensatze zu uns, den deutschen Idealisten. Der deutsche Bühnendichter, der das Höchste, Edelste anstrebt, verachtet jede Concession an den Geist und die Gedanken wie Gefühlsgewohnheiten der großen Menge — er steigt nicht zu ihr hinab, sondern verlangt, daß sie sich in seiner Höhe heimisch fühle; und gelingt ihr dies nicht, weist sie ihn vielmehr fremd zurück, so sucht er die Schuld nicht auf seiner Seite, und verachtet das Volk, das unfähig ist, seinen Werth zu schätzen.

'Anders machte es Shakespeare; er stieg zum Volke hinab; er redete die Sprache, die es verstand, und von der ihm dennoch dünken wollte, als ob sie ganz anders klänge als es sie je vorher vernommen. Und allmählich, ohne daß sein Zuhörerkreis es selbst bemerkte, vielmehr noch glaubte, den alten, gewohnten

Klängen zu lauschen, hatte der Dichter ihn durch eine Reihe seiner Stücke schon so in seinem Geschmacke verfeinert, daß er ihm andre Speise zu bieten wagen durfte; denn — er hatte das Volk zu sich emporgewöhnt!'

Man vergleiche Titus Andronicus (vermuthlich das Stück frühesten Datums) mit Romeo und Julie, Hamlet und dem Sturm, und wird wohl bestätigen müssen, was obige Worte sagen. —

Zur Zeit Shakespeare's war eine Gestalt auf der Bühne heimisch, welche, der verzogene und allmächtige Liebling des Publikums, gewissermaßen das öffentliche Gewissen und die Preßfreiheit vertrat. Mitten in das wüste Grauen, in's Thränenmeer des Schmerzes der Tragödie trat, wenn der Vorhang über dem Akte sich schloß, der Pickelhering, Hanswurst, Clown — oder wie immer die in allen Ländern heimische und geliebte Gestalt genannt wurde —, trat die lustige Person hervor und ergötzte das jubelnde Publikum durch ihre Lazzis. — Der Clown hatte ein absolutes Recht und eine unbegrenzte Redefreiheit: er zog vor sein Tribunal die Narrheit, das Verbrechen und das Laster; griff hoch hinauf bis an die Krone selbst und das Parlament, beugte den Lord und schlichten Edelmann unter sein Scepter, seine Pritsche, und suchte, um sie zu geißeln, nach der Missethat selbst im untersten Grunde des Gesellschaftsbodens. Und das Alles würzte er mit heiterm Spotte; kein Methodistenprediger war es, der vor Euch hintrat; lachend warf er die Leuchtkugeln seines Witzes hinein in Eure Haufen, daß die Funken rund umher sprühten, und wer davon getroffen wurde — er schrie, er schüttelte sich, aber er lachte mit den Anderen! Und — der Clown übte Gerechtigkeit! Er war die Stimme des Volks! Ob es sich um eine weitgreifende schlimme That, ob um eine Modenarrheit drehte — er sagte gleichsam nur: 'Ich hab's bemerkt! Hütet Euch!' Und Das genügte! —

So etwa war der ideale Clown. Daß die realen Vertreter diesem ihrem Vorbilde nicht immer glichen; wer möchte daran zweifeln? Das Ideal ist ja eigentlich nur dazu da, um — wie das absolute Metermaß auf der Sternwarte die Fehler des alltäglich gebrauchten nachweisen soll — zu zeigen, wie wenig das Reale werth ist; und so waren die Clowns zu Shakespeare's Zeiten wüste, grobe, unfläthige Gesellen, wie sie grade für den Geschmack ihres Publikums paßten. Je wüster die Zote, desto toller der Jubel. Und damals lachten sogar die Damen über Dergleichen — ohne den Fächer vorzuhalten!

Wie mochte einem Menschen wie Shakespeare zu Muthe sein, als er Das sah! Denn die mächtigen Erscheinungen alle, die er nachher schuf — sie lebten doch schon embryonisch in seinem Herzen, er war

doch damals schon empfindend so angelegt, wie wir nachher unsern William Shakespeare kennen gelernt haben — seine Seele mußte ja schreien vor Schmerz, wenn er sah, wie das edelste und heißeste Empfinden in tragischer Gestaltung — wie es von Akt zu Akt schamlos zerfetzt wurde durch Clownsprünge und Satyrfratzen!

Und er würde gern, wie Christus im Tempel, die Wechsler hinausgegeißelt haben, wenn er nicht neben dem Dichter zugleich der praktische Engländer und auch das Kind seiner Zeit gewesen wäre! Auch er liebte den Schalksnarrn! Wie viel Anmuthiges, Helllustiges von ihm trug er im eignen Herzen! Nur nicht wild und wüst sollte der Narr gotteslästerlich in den feierlichen Ernst der Tragödie hineintoben.

Und was that der Dichter, um Beides zu vereinigen: dem Volke den Narrn zu lassen und diesen doch daran zu hindern, daß er, wie ein Keil in's Fleisch des Dramas getrieben, dasselbe zerreiße? Er machte ihn, der bisher fremd und schädigend außerhalb des Stückes gestanden hatte, zu einem integrirenden Theile desselben! Das war seine That! Und diesem kühnen Schritte verdanken wir die wunderbarste Schöpfung seines Genies, den Narrn in seinen Dichtungen! Aber schrittweise nur entwickelte auch sie sich von den Anfängen bis zur Vollendung.

Zuerst brachte Shakespeare den Clown in den Kreis der Mitwirkenden hinein; er ließ ihn bald ohne specielle für die Entwicklung des Ganges nothwendige Stellung sich durch den Kreis der übrigen Gestalten scherzend durchwinden, und so finden wir in Maß für Maß, in Der Liebe Müh umsonst, in Ende gut, Alles gut, in Was ihr wollt und im Othello für diese Gestalt die einfache Bezeichnung: Clown; bald läßt der Dichter sie in anderen Stücken eine etwas höhere Stellung einnehmen, indem sie sich der Reihe der genauer bezeichneten Gestalten anschließt: in den Beiden Veronesern finden wir *a clownish servant to Valentine*, im Kaufmann von Venedig ist *Launcelot Gobbo* der Clown, in Wie es Euch gefällt lesen wir: *Clown, alias Touchstone*, im Wintermährchen nimmt des alten Schäfers Sohn diese Stelle ein, im Hamlet haben wir *two clowns*, die Todtengräber nämlich, und in Antonius und Kleopatra endlich wird der Bauer Clown genannt, welcher in dem Feigenkörbchen die Schlangen bringt.

Außerdem aber dienen Shakespeare eine Menge anderer Gestalten dazu, um das Bedürfniß des Publikums nach losen Späßen, die nicht als zu enge mit dem Gange des Stückes verknüpft sind, zu befriedigen, so Trinculo und Caliban im Sturm, so Dull, Costard und Holofernes in Der Liebe Müh umsonst, die Rüpel im Sommernachtstraum, Fallstaff's Tafelrunde, vorübergehende Gestalten in Heinrich VI. und VIII., Sampson und Gregory, sowie Peter und die Amme in

Romeo und Julia und endlich der Pförtner im Macbeth. Ja, ich gehe noch weiter und wage zu behaupten, daß Shakespeare sich nicht gescheut habe, selbst höher angelegte Gestalten seiner Stücke zu zwingen, jenem Bedürfnisse seines Publikums für leichtfertige oder rohe Scherze, sowie für Wortwitze zu genügen, und verweise da auf Pandarus, Thersites und Apemanthus, ja selbst auf Männer, geliebt und verehrt wie Menenius Agrippa und Polonius!

Wenn wir vom *Fool* im Timon absehen, der eigentlich in die Reihe der oben gezeichneten Clowns gehört, so hat Shakespeare in den einen Narrn, dessen Bild er vollendete, die Summe und Quintessenz aller Lebensweisheit, Herzenstreue und Charaktergröße hineingelegt, wie sie das Ideal der Menschheit bilden — in seinen Narrn des Lear! Und wie die Werke Shakespeare's hoch emporragen über alle die seiner Vorgänger und Zeitgenossen, so wächst dieses Narrn-Ideal weit hinaus in die lichten Sphären edelsten Empfindens, aus dem Sumpfe des Clownthums, aus dem es hervorging! —

Möchte dieses flüchtige Bild, meine geehrten Zuhörer, Sie angesprochen haben, möchte es Ihnen die Ueberzeugung wecken, daß alle, selbst die stillste Arbeit am Shakespeare frische Blüthen treiben könne, und daß auf ihn das Wort der lustigen Person im Vorspiele zu Faust anzuwenden sei:

Greift nur hinein in's volle Menschenleben!
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Jahresbericht vom 23. April 1879.

Vorgetragen vom Herrn Vicepräsidenten Geheimerath

W. Oechelhäuser

aus Dessau.

Indem ich Sie zur 16. Wiederkehr unseres Stiftungstages freundlich begrüße und dabei die Abwesenheit unserer erlauchten fürstlichen Protektoren lebhaft bedauere, liegt mir leider eine gleich traurige Pflicht ob, wie meinem Collegen Baron von Loën bei Eröffnung der vorjährigen Generalversammlung. Er widmete damals ehrende Worte des Nachrufs einem dahin geschiedenen Ehrenmitgliede unserer Gesellschaft, dem Grafen Wolf v. Baudissin, gestorben am 4. April 1878, dem braven Mitarbeiter Schlegel's und Tieck's an der Uebertragung Shakespeare's in unser geliebtes Deutsch. Wir haben seitdem noch andere schmerzliche Lücken zu beklagen, die der Tod in die Reihen unserer Ehrenmitglieder gerissen hat. Zunächst starb am 6. November v. J. William George Clark, Mitherausgeber der berühmten Cambridge-Edition, auch an der Globe-Edition betheiligt. Sodann ist ein Fürst im Reiche der Kunst, ein hochbegnadigter Künstler, aus dem Leben geschieden; Theodor Döring schloß am 17. August 1878 die Augen. Kurze Zeit nur hatte ihm das Schicksal noch zu leben und, was bei ihm dasselbe war, zu wirken vergönnt, seit dem feierlichen Tage, wo er am Jubiläum fünfzigjähriger Künstlerschaft, sich einer Anerkennung seiner Verdienste erfreute, wie sie vor ihm wohl noch keinem deutschen Künstler zutheil geworden war. Die Deckel der Adresse, die wir ihm damals widmeten, zierten die lorbeerumrankten Namen der 16 Shakespeare-Rollen, in welchen er durch mehr als 4 Decennien die erstaunliche Vielseitigkeit seines Talents, wie die tiefe Genialität in Erfassung und Darstellung Shakespeare'scher Charaktere vor den entzückten Hörern dargelegt hatte. Wir erinnern nur an seinen Jago und Shylock, seinen Holzapfel und Malvolio und vor

allen Fallstaff, Rollen, die ihm jede für sich allein einen Platz über den ersten Künstlern aller Zeiten gesichert hätten. Um Döring's Schöpfungen schwebte, um die Worte eines unserer geistreichsten Kritiker zu wiederholen, 'um Döring's Schöpfungen schwebte ein eigner Duft und Schimmer von Witz, Geist und Laune, eine Art Aether in dem sie lebten, durch die wir sie erblickten, von dem ein elektrischer Strom ausging, der bald unsere Fröhlichkeit, bald unsere Rührung erweckte. Nun ist der Vorhang gefallen, ausgelöscht sind die Lampen, der große Zauberer ist dahin. Aber wie vergänglich auch die Gebilde unseres Künstlers waren, das Gedächtniß an ihn ist unvergänglich. Es giebt keine Geschichte der deutschen Schauspielkunst in der fernsten Zukunft, die Theodor Döring's nicht rühmend gedenken wird und der heitere Glanz, der um diesen glücklichen, lebensvollen Künstler schimmerte, wird sein Bild noch strahlender in den Augen der Nachwelt umschweben.' Unter allen Leidtragenden aber stehen wir, die Freunde und Verehrer des großen Briten, in erster Reihe.

Von diesem großen Verlust abgesehen ist unsere Gesellschaft in ihrem Bestand nicht blos ungefährdet geblieben, sondern in letzter Zeit sogar höchst bedeutend gewachsen. Als äußeres Zeugniß unserer gesellschaftlichen Thätigkeit haben wir nur das Jahrbuch zu verzeichnen, von unserm verehrten Collegen Professor Dr. Elze mit gewohntem Fleiß und Scharfsinn redigirt, dessen 14. Band heute unter Sie vertheilt werden wird. Leider tritt Prof. Elze aus Gesundheitsrücksichten von dieser mit so vielem Talent und Fleiß ausgefüllten Stellung zurück; hoffen wir ihn dauernd dem Vorstand unserer Gesellschaft erhalten zu sehen.

Dagegen concentrirt sich nach wie vor der bedeutendste Theil unseres Shakespeare-Cultus in den individuellen Arbeiten und Bestrebungen einzelner Mitglieder unserer Gesellschaft, die fast alles umfaßt, was Deutschland an bedeutenden Namen auf diesem Gebiet aufzuweisen hat. Wir erwähnen von den letztjährigen Erscheinungen auf diesem Gebiet nur die kostbare Ausgabe der die Römerdramen betreffenden Abschnitte des Plutarch, die Professor Dr. Leo veranstaltet hat und welche für das Quellenstudium dieser Dramenreihe von höchster Bedeutung ist. Wir erwähnen ferner verschiedene Werke und Abhandlungen von Ulrici, Delius und Elze, Dr. Al. Schmidt u. s. w.

Ein herber Verlust traf im abgelaufenen Jahr unsere Shakespeare-Freunde jenseits des Kanals. Die große Shakespeare-Bibliothek in Birmingham, deren Stifter und Leiter durch viele Bande gegenseitiger Freundschaft und aufopfernder Gefälligkeit mit uns vereint sind, — eine der größten Sammlungen dieser Art, welche Fleiß und Opferwilligkeit der Briten je geschaffen, wurde am 11. Januar d. J. ein Raub der

Flammen. Um unsererseits das Interesse Deutschlands an der Wiederherstellung dieser kostbaren Sammlung zu betheiligen, erließen wir an alle deutschen Autoren und Verleger der Shakespeare-Literatur einen Aufruf, zur unentgeltlichen Ueberlassung der von ihnen verfaßten, beziehungsweise verlegten Werke. Wir zählen bis jetzt etwa 190 Bände, welche auf diesen Aufruf eingingen und die wir nächstens dem Comité für die Wiederherstellung jener Bibliothek, als ein Zeichen unserer Theilnahme und Verbrüderung, übersenden werden.

Indem ich schließlich noch die Mittheilung hinzufüge, daß die finanziellen Verhältnisse unserer Gesellschaft, zum großen Theile in Folge der Munifizenz unserer erhabenen Protektorin, vollkommen geordnete sind, so daß sogar ein Bestand von ca. 3000 Mark zinsbar hat angelegt werden können, erhoffen wir von der Theilnahme der deutschen Shakespeare-Freunde auch ein ferneres Gedeihen unserer Gesellschaft und eine freundliche Förderung unserer Bestrebungen.

Ich ertheile nunmehr dem Hrn. Professor Dr. Leo das Wort zum Festvortrag.

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar

am 23. April 1879.

Die fünfzehnte Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft wurde, wie in den Vorjahren, im Saale der Armbrustschützen-Gesellschaft unter zahlreicher Betheiligung abgehalten. Nachdem Herr Vicepräsident Geheimrath Oechelhäuser die Erschienenen begrüßt hatte, erstattete derselbe den (vorstehend abgedruckten) Jahresbericht der Gesellschaft, sowie den Bericht über den Erfolg des Aufrufs für die Bibliothek zu Birmingham, woran sich der Festvortrag des Herrn Prof. Dr. Leo über das Thema 'Shakespeare, das Volk und die Narren' anschloß. Aus dem mit allseitiger Befriedigung aufgenommenen Kassenberichte des Schatzmeisters, Herrn Commerzienrath Moritz, ging hervor, daß die Mitgliederzahl von 180 auf 204 gestiegen und daß die Jahrbücher eine immer wachsende buchhändlerische Verbreitung gefunden haben. Hierauf wurde Weimar für das nächste Jahr wieder als Versammlungsort gewählt und der vierzehnte Band des Jahrbuchs den anwesenden Mitgliedern ausgehändigt. Die ausscheidenden Mitglieder des Vorstandes wurden einstimmig wiedergewählt. Das Präsidium besteht für dieses Vereinsjahr aus dem Vorsitzenden Herrn Geheimrath Prof. Dr. Delius zu Bonn und den Vicepräsidenten Herrn Generalintendant Freiherrn v. Loën und Herrn Freiherrn G. v. Vincke zu Freiburg i/Br.

Die Redaction des Jahrbuches, welche zu allgemeinem Bedauern Herr Professor Dr. Elze zu Halle in Folge überhäufter Berufsgeschäfte niederlegte, übernahm Herr Professor Dr. Leo zu Berlin.

Greene's Pandosto und Shakespeare's Winter's Tale.

Von

N. Delius.

Im sechsten Jahrgange dieses Jahrbuchs (1871) leitete ich eine Abhandlung über *Lodge's Rosalynde und Shakespeare's As You Like It* mit einer Reihe von Deduktionen ein, die ich füglich hier wörtlich wiederholen müßte, wenn es nicht genügte, zur bessern Orientirung den geneigten Leser auf das dort Gesagte zu verweisen. Schon damals hatte ich hervorgehoben, daß das eigenthümliche Verfahren unseres Dichters in der dramatischen Bearbeitung populärer Novellen namhafter englischer Zeitgenossen sich eben so wohl an seinem Winter's Tale, wie an seinem As You Like It erforschen und darlegen lasse. Wenn ich zunächst das letztere Drama in seinem Verhältnisse zu seiner novellistischen Grundlage einer eingehenden Prüfung unterzog, so gab bei dieser Wahl, wie ich anführte, den Ausschlag der Umstand, daß Shakespeare in As You Like It sich noch genauer als im Winter's Tale an sein Urbild gehalten und gebunden habe, daß also gerade hier es der Mühe lohne, dem Anschein einer immerhin möglichen Unselbständigkeit unseres Dichters gegenüber seine vollständig bewahrte Selbständigkeit nachzuweisen. — In jeder andern Beziehung hätte es freilich sich schon damals empfohlen, eher den Novellisten Greene als den Novellisten Lodge mit dem Dramatiker Shakespeare in ihren respectiven poetischen Geisteserzeugnissen zusammenzustellen. Wie Greene an eigentlich dichterischer Begabung seinen Genossen Lodge weit überragte, so mußte seine an ergreifenden Situationen und Momenten ungleich reichere Novelle unsern Dichter viel tiefer zu einem hart an's Tragische streifenden pathetischen Schauspiele anregen, als der kaum über das Gebiet der Idylle hinausgehende Stoff, den Lodge

ihm dargeboten, ihn bei der Umgestaltung in ein Drama innerhalb derselben Schranken der Idylle festgehalten hatte. Dabei mag allerdings so viel zugegeben werden, daß das auch in der Greene'schen Novelle reichlich vertretene idyllische Element unseren Dichter eben so sehr wie das vorherrschend pathetische zur dramatischen Bearbeitung reizen mochte. Liebt er es doch gerade in den Werken seiner letzten Periode, beide Elemente mit einander zu einem einheitlichen Ganzen zu verknüpfen. Da ist es denn bezeichnend für den Gang der Shakespeare'schen Geistes- und Kunstentwickelung, daß Lodge's Rosalynde, zuerst gedruckt im Jahre 1590, unserm Dichter in dem mittleren Stadium seiner dichterischen Laufbahn die Idee zu seinem Drama As You Like It eingab, daß Greene's Pandosto aber erst in seiner dritten und letzten Periode ihm als ein dankbarer Stoff zur Bearbeitung erschien. Und doch mußte ihm dieses vielgelesene Produkt aus der Feder des damals längst verstorbenen Rivalen und Widersachers seines dramaturgischen Jugendalters aus dessen zahlreichen Auflagen seit 1588 stets wohlbekannt gewesen sein. Der stoffliche Reichthum, der neben der psychologischen Vertiefung in Handlung und Charakteristik Shakespeare's späteste Arbeiten kennzeichnet, spricht sich auch schon äußerlich in dem quantitativen Verhältnisse beider Dramen zu ihren resp. Quellen aus: Lodge's Rosalynde füllt in der von Collier edirten 'Shakespeare's Library' 128 Seiten; Greene's Pandosto ebendaselbst 59 Seiten. Umgekehrt ist in der Tauchnitz Edition As You Like It auf 76 Seiten abgedruckt, Winter's Tale aber auf 93. So viel fand, rein äußerlich betrachtet, Shakespeare in beiden Fällen einerseits wegzulassen, andrerseits hinzuzuthun im Interesse seiner Dramatik.

So wenig wie in seinem As You Like It hat in seinem Winter's Tale unser Dichter den Titel seiner Vorlage beibehalten. Bei Greene liegt sogar ein doppelter Titel vor: auf dem Titelblatte heißt die Novelle Pandosto, ein Titel, den der Verfasser in dem einleitenden Passus seiner Erzählung damit motivirt, daß er an dem königlichen Träger dieses Namens den verderblichen Einfluß der alles eheliche Glück vernichtenden Eifersucht aufweisen will. Ein zweiter Titel steht dann auf dem ersten Blatte der Novelle selbst, die gleichsam im Gegensatze zu diesem tragischen Stoffe auf die versöhnende Lichtseite desselben hindeutet: *The Historie of Dorastus and Fawnia*, also die Geschichte eines Liebespaares, der Kinder der beiden durch blinde Eifersucht und deren tödtliche Folgen verfeindeten Könige. Dieser zweite Titel scheint bald für den ansprechenderen gegolten und in den meisten späteren Ausgaben der Novelle den ersten von seinem Platze auf dem Titelblatte verdrängt zu haben. Demgemäß müßte Shakespeare sein Drama zuerst *Leontes* und dann *Florizel and Perdita* betitelt haben, je nachdem es

entweder die Tragödie der Eifersucht oder die Liebesidylle, die seine Quelle ihm darbot, in den Vordergrund hätte rücken wollen. Da er aber beide Parteien nur als Theile eines einzigen organischen Ganzen auffassen wollte, so konnte er weder diesen noch jenen Titel gebrauchen und wählte lieber einen von den Personen durchaus abstrahirenden, allgemein andeutenden Titel: Winter's Tale, worunter man in jener Zeit eine ernst ergreifende oder rührende Geschichte verstand. Dieser scheinbar so unbestimmt gehaltenen Benennung entsprach also der tragische und der empfindsame Theil der Greene'schen Novelle in gleichem Maße.

Wenn in diesem Punkte die Absicht unseres Dichters bei der Namensänderung klar vorzuliegen scheint, wie sich aus der folgenden vergleichenden Analyse der Novelle und des Dramas noch deutlicher ergeben wird, so bleibt es desto unbestimmter, welchen Zweck Shakespeare bei der von ihm vorgenommenen Ortsveränderung im Auge gehabt haben mag. Der Schauplatz des tragischen Theils der Novelle, also des Pandosto, ist bei Greene Böhmen, der Schauplatz der Liebesidylle von Dorastus und Faunia Sicilien. Bei Shakespeare aber herrscht Leontes in Sicilien und seine Tochter wird als Säugling an der Küste von Böhmen ausgesetzt, damit sich dann später der böhmische Kronprinz Florizel in die vermeintliche Schäferstochter verliebt. Wollen wir nicht von Seiten unseres Dichters bei diesem Tausch ein rein willkürliches Belieben annehmen, so ließe sich allenfalls vermuthen, daß ihm das heißblütige Sicilien ein geeigneterer Schausplatz für die Entwickelung tragischer Leidenschaften schien als das rauhe, kältere Böhmen, wie umgekehrt Böhmen für die Aussetzung eines dem Tode bestimmten Kindes ein besserer Platz sein mochte. Auch die Bezugnahme auf das Delphische Orakel, das in der Novelle wie im Drama einen so bedeutenden Angelpunkt bildet, durfte dem so viel näher bei Griechenland gelegenen Sicilien natürlicher zukommen, als dem so weit davon entfernten Böhmen. Wenn unser Dichter also aus diesem oder anderem Grunde sich gemüßigt hat, von seiner Quelle abzuweichen, so nahm er doch getrost mit der Novelle die geographischen Schnitzer mit in sein Drama hinüber, welche manche Kritiker auf Rechnung seines eignen Mangels an Schulbildung gesetzt haben. Auch für den akademisch gebildeten Greene, der sich mit Fug auf dem Titel der Novelle 'Maister of Artes in Cambridge' nennen durfte, ist Böhmen ein Land, wo Schiffe ankommen und abfahren, und auch für ihn liegt das Orakel auf der Insel Delphus.

Von der Betrachtung der Titel und Lokalitäten gehen wir über zu der Betrachtung der Personen, wie sie in Novelle und Drama erscheinen.

Wenn der Dramatiker in seinem As You Like It einen Theil der Personennamen der Lodge'schen Novelle beibehielt oder dieselben doch nur geringfügig modificirte, so finden wir dagegen im Winter's Tale keinen einzigen Namen aus Greene's Novelle wieder. Denn daß der Name der Frau des Schäfers, die im Drama nicht auftritt, Mopsa, einer beliebigen Gespielin der Perdita von Shakespeare beigelegt wird, das kann eben so wenig als eine Ausnahme gelten, wie die etwaige Modificirung des Greene'schen Dorastus in den Shakespeare'schen Doricles, den von dem Prinzen Florizel in seiner Schäfertracht adoptirten Namen. Offenbar sollte diese durchgängige Namensveränderung im Sinne des Dichters seine gänzliche Unabhängigkeit von seinem Vorgänger in der Neuschaffung der in der Novelle auftretenden Figuren für seine höheren dramatischen Zwecke bezeichnen. So stellt er dem Greene'schen Böhmenkönig Pandosto seinen sicilischen König Leontes, umgekehrt dem Greene'schen König Egistus von Sicilien seinen König Polixenes von Böhmen gegenüber. Den griechischen Königsnamen bei Shakespeare entspricht dann auch der griechische Name der Königin, Hermione, welche der Dichter freilich ganz anders zum Mittelpunkt seiner dramatischen Handlung und zum verbindenden Gliede der beiden in der Novelle unvermittelt nebeneinanderstehenden Theile der Erzählung gemacht hat, als Greene mit seiner Bellaria es auch nur versucht hat. Eine zweite Figur, die im Drama beide Theile miteinander verknüpfen hilft, die des Camillo, ist an die Stelle zweier getrennter Figuren in der Novelle getreten: des Franion im ersten Theile derselben und des Capnio im zweiten. Der Greene'sche Prinz Dorastus hat den romantischeren Namen Florizel, seiner blühenden Jugendlichkeit besser entsprechend, erhalten, und die verloren gegangne Königstochter wird nach ihrer Aussetzung passender von Shakespeare Perdita genannt, als ihr Urbild bei Greene Fawnia von den Faunen oder von fawn (junges Reh). Weniger bedeutsam ist der Name des prinzlichen Knaben Mamillius, der bei Greene Garinter heißt, wie Fawnia's Pflegevater Porrus genannt wird, Shakespeare's Gegenstück 'Der alte Schäfer' aber namenlos bleibt. Damit wäre denn der Kreis der dem Drama und der Novelle gemeinsamen Personen abgeschlossen; alle übrigen im Winter's Tale auftretenden Figuren gehören, auch rein äußerlich betrachtet, ausschließlich unserm Dramatiker an und werden füglich am passendsten da besprochen, wo die vergleichende Analyse, zu der wir nunmehr übergehen können, sie uns vorführt und ihr Auftreten aus der Auffassung des Dichters selbst sich motiviren läßt.

Greene beginnt seine Novelle mit den einleitenden Betrachtungen über das Wesen der Eifersucht, auf die vorher schon gelegentlich hin-

gedeutet wurde, und zwar von vornherein in jenem pretiösen, dem Euphuesromanen Lily's nachgebildeten Stil, der den Greene'schen Erzählerton in noch übertriebenerem Maße charakterisirt, als den von Lodge in seiner Rosalynde angeschlagenen. Sodann schildert der Novellist uns das Glück des Pandosto als König, Gatte und Vater und den freudigen Antheil, welchen seine Unterthanen namentlich an der Geburt des jungen Prinzen bezeugen. Einige Züge, die sich auf letzteren beziehen, hat Shakespeare in der ersten Scene dem orientirenden Zwiegespräch der beiden Hofleute einverleibt, das sich jedoch hauptsächlich um einen Punkt dreht, von dem Greene uns erst nachher berichtet: um die innige Freundschaft, die sich aus der gemeinsamen Jugenderziehung des Leontes (Pandosto) und des Polixenes (Egistus) für ihr ganzes später getrenntes Regentenleben gebildet und befestigt hat. Auf Grund dieser Jugendfreundschaft kommt denn König Egistus von Sicilien mit einer Flotte nach Böhmen gesegelt und wird bei seiner Ankunft von Pandosto und dessen Gemahlin Bellaria auf's Herzlichste und Prächtigste empfangen. Zwei Züge hebt Greene hier schon bei der ersten Begrüßung hervor, welche Shakespeare erst in der zweiten Scene seines ersten Aktes, da der Besuch des Polixenes am Hofe des Leontes bereits neun Monate gedauert hat, verwerthen konnte. Und zwar zunächst: Pandosto fordert seine Gemahlin auf, seinen alten Freund willkommen zu heißen, und sie, um zu zeigen, wie gern sie den hatte, den ihr Gatte liebte, empfing ihn mit solcher erstaunlichen Höflichkeit, daß Egistus selbst merkte, wie willkommen er war. — Sodann: Nachdem die beiden Könige sich begrüßt und umarmt, ritten sie der Stadt zu und unterhielten sich davon, wie sie als Kinder gemeinsam ihre Jugend in freundschaftlichen Zeitvertreiben verlebt. — Auf die 'ehrbare Vertraulichkeit' der Bellaria gegen den königlichen Gastfreund kommt Greene bald nachher noch einmal zurück und erzählt u. A.: Bellaria sei oft in das Schlafzimmer des Egistus gegangen, um nachzusehen, daß ihm Nichts fehle. — Diese in ihrer Naivetät etwas weitgehende Probe der Gastfreundschaft hat Shakespeare nun nicht benutzen mögen, wohl aber das, was Greene weiterhin berichtet, daß, wenn Pandosto dringende Geschäfte gehabt habe, Egistus mit der Bellaria im Garten spazieren gegangen sei in vertraulichem Zwiegespräch. Aus solchen Zeichen zunehmender Intimität zwischen der Gattin und dem Gastfreund läßt nun Greene allmählich in der Seele des Pandosto erst melancholische Grillen, sodann Zweifel und Argwohn, endlich eine flammende Eifersucht erwachsen, die ihn in einen 'rasenden Affekt' versetzt — Alles Symptome, welche Bellaria wohl wahrnimmt, aber im Bewußtsein ihrer Unschuld vergebens sich zu erklären versucht. Was der Novellist hier über einen langen Zeitraum als allmählich entstehend und zunehmend vertheilen konnte,

das mußte der Dramatiker in den Verlauf einer einzigen Scene zusammenfassen und in einem Zusammenhange den Uebergang von zärtlicher Liebe und Freundschaft im Gemüthe des Leontes bis zum glühendsten Hasse und Rachebedürfniß den Zuschauern psychologisch begreiflich vorführen. Was unserm Dichter z. B. in seinem Othello gestattet war, durch eine ganze Reihe von Scenen den in der Seele des Mohren sich vollziehenden Prozeß vor den Augen des Publikums sich entwickeln zu lassen, das verbot ihm hier die Oeconomie seines stoffreichen Dramas, in welchem die Eifersucht des Leontes in ihrer Entstehung und Steigerung bis zu ihrem verhängnißvollen Ausbruch nur einen verhältnißmäßig beschränkten Zeitraum, nur einen bescheidenen Theil dem Ganzen gegenüber einnehmen durfte. Die künstlerische Concentration dieses psychologischen Hergangs, die wir bei Shakespeare im Gegensatze zu der farblosen Zerflossenheit Greene's hier zu constatiren haben, begreift auch das Zwiegespräch des Leontes mit seinem Knaben Mamillius in sich, zu dem die Novelle keinerlei Handhabe darbot. Wir werden auch im Verfolg unserer Analyse sehen, wie sehr und aus welchem Grunde unser Dichter sich bemüht, diesen jungen Prinzen, von dem Greene eigentlich nur die Geburt und den Tod erwähnt, während seines kurzen Erdenlaufes möglichst in den Vordergrund der Handlung zu rücken und die Theilnahme der Zuschauer ihm zuzuwenden.

Wie in allem Vorhergehenden so finden wir auch in dem zunächst Folgenden, in den Verhandlungen des verblendeten Königs mit dem vertrauten Mundschenken, bei Shakespeare nicht nur Alles besser motivirt als bei Greene, sondern auch durchweg in einer höhern Sphäre, in einem feineren Tone gehalten. Der Novellist begnügt sich damit, daß Pandosto dem Franion ein jährliches Einkommen von Tausend Goldkronen zusagt, wenn er den Egistus vergiften wolle, und droht ihm widrigenfalls mit dem martervollsten Tode. Bei Shakespeare aber bemüht sich Leontes zunächst in leidenschaftlicher detaillirter Darstellung seinem Vertrauten Camillo seine eigne Ueberzeugung von der ehebrecherischen Verschuldung der Hermione und des Polixenes beizubringen und appellirt dann, um ihn zum Werkzeug seines Racheplans zu gewinnen, an dessen vielbewährte Pflichttreue und Anhänglichkeit. In den Gegenreden des Franion wird zur Abmahnung lediglich auf den schlimmen Eindruck hingewiesen, den die Ermordung des Egistus auf die beiderseitigen Unterthanen bewirken müßte, wie denn überhaupt der Novellist ein bei Shakespeare durchaus zurücktretendes politisches Moment häufig und ungehörig betont. Camillo dagegen hält dem Leontes zur Warnung das Bild der unschuldigen Hermione als Motiv des Mitleidens vor und geht scheinbar auf das meuchlerische Projekt seines Herrn erst dann ein, als dieser versprochen hat,

nach der Wegräumung des Polixenes seine Gemahlin zu verschonen und in alter Weise mit ihr fortzuleben. Solche humane Rücksichten liegen aber den Gemüthern der entsprechenden Figuren bei Greene durchaus fern. Vielmehr ist Pandosto fest entschlossen, sobald Egistus beseitigt sein würde, auch die Bellaria zu vergiften. — Es erhellt aus der bisherigen Analyse, wie viele Rohheiten der Novelle unser Dichter schon in dieser Partie, wo er seiner Vorlage noch genauer als weiterhin gefolgt ist, im Geiste seiner dramatischen Kunst zu verbessern hatte. Als charakteristisch in dieser Beziehung für die grundverschiedne Manier beider Dichter in der Auffassung einer und derselben Situation würde eine Zusammenstellung der resp. Monologe dienen, welche nach dem Weggange des Königs Greene seinem Franion, Shakespeare seinem Camillo in den Mund legt. Jener erwägt in gezierter euphuistischer Antithesen- und Bildersprache die Vortheile des Reichthums und Avancements zum Lohn für die ihm zugemuthete Mordthat und gelangt erst nach längerem Schwanken zu dem Resultat, daß ein gutes Gewissen doch besser sei als solcher Gewinn. Camillo aber beklagt vor Allem die mitleidswürdige Königin und findet den etwaigen einzigen Grund, den Mordbefehl zu vollführen in dem Gehorsam, den er seinem mit sich selbst in Empörung und Zwiespalt begriffenen Herrn schuldig sei. Daran schließen sich dann in Camillo's Rede die für Shakespeare's Weltanschauung bezeichnenden Erwägungen, daß noch niemals die Ermordung gesalbter Könige ihren Mördern Glück gebracht habe.

Der folgende Dialog zwischen Camillo und Polixenes entspricht wiederum der folgenden Partie der Novelle. Wie Camillo dem bedrohten königlichen Gastfreund das ihm zugedachte Schicksal verräth, so auch Franion. Aber während bei Shakespeare in diesen Mittheilungen die Eifersucht des Leontes und die Gefahr der in Mitleidenschaft gezogenen Königin ihren gebührenden Platz einnimmt, ist in der Novelle, unbegreiflich und ungeschickt genug, von solchen Motiven gar keine Rede. Egistus glaubt seltsamer Weise, Pandosto trachte ihm nach dem Leben und nach dem seines Gefolges, um dann ungehindert in sein Reich Sicilien einfallen und dasselbe erobern zu können — also wieder ein politischer Zug, den der Novellist unpassend einflicht und den der Dramatiker mit feinem Takt als störend zurückweist. — In der Novelle wird Egistus zur heimlichen Flucht unter Beihülfe und Begleitung des Franion einzig durch die Besorgniß um seine eigene Sicherheit veranlaßt — Greene läßt ihn sogar, unköniglich genug, 'an allen Gliedern zittern', — bei den Enthüllungen des Franion. Im Drama entschließt sich Polixenes zur Flucht aus Rücksicht auf die Königin und auf das ihr drohende Loos, das er durch seine Entfernung von ihr abzuwenden hofft.

Die Entdeckung, daß Egistus-Polixenes mit Hülfe des Franion-Camillo durch schleunige Flucht der drohenden Lebensgefahr entronnen sei, wirkt auf Pandosto-Leontes bei Greene wie bei Shakespeare in gleicher Weise. Dessen ganze, durch den Verrath des Vertrauten gesteigerte Wuth richtet sich jetzt gegen die Königin, die des geheimen Einverständnisses mit den beiden Geflüchteten beschuldigt wird. In der Novelle sendet Pandosto ohne Weiteres seine Wachen in das Gemach der Bellaria, sie ins Gefängniß zu werfen, und diese, widerwillig gehorchend, finden sie mit ihrem Söhnchen Garinter harmlos spielend — ein Motiv, das Shakespeare dahin modificirt hat, daß er (A. II, Sc. 1) den Leontes selbst die Hermione im scherzhaften Kosen mit dem kleinen Mamillius überfallen läßt. Zugleich wird im Drama schon hier im Gespräch der Hofdamen auf die bevorstehende Niederkunft der Hermione hingedeutet, während bei Greene von der Schwangerschaft der Bellaria erst die Rede ist, nachdem Pandosto bereits eine Proklamation von der ehebrecherischen Schuld der Königin, von ihrer Verschwörung mit Franion und mit Egistus gegen sein Leben durch sein ganzes Reich hat verbreiten lassen. Den weitern Aufschub feindlicher Vergeltungsmaßregeln gegen Egistus motivirt der Novellist mit der Furcht des Pandosto vor dem verhaßten Gegner, der viele Könige zu Alliirten und eine Tochter des Kaisers von Rußland zur Gemahlin habe. Shakespeare hat aus dieser letztern Notiz für die Folge seines Dramas den einen Umstand entlehnen mögen, daß sich Hermione in ihrer Vertheidigungsrede vor Gericht als russische Kaiserstochter bezeichnet.

Bei Greene wird Pandosto erst, nachdem Bellaria in längerer Haft geschmachtet hat, von ihrer Schwangerschaft durch den Gefängnißwärter unterrichtet, während bei Shakespeare, wie wir eben sahen, diese Thatsache schon vor der Verhaftung der Hermione am Hofe notorisch war. Die Niederkunft im Gefängniß, den Entschluß des Königs, den vermeintlichen Bastard umbringen zu lassen, der nachher zum Befehl einer Aussetzung des Kindes ermäßigt wird, hat Shakespeare von Greene entlehnt, aber in allmählicher Scenenentwicklung ganz anders und besser vorgeführt als sein novellistischer Vorgänger. Bei Letzterem treten nur die Edeln des Landes im Allgemeinen als Mittelspersonen zwischen Pandosto und das unschuldige Opfer seines Verdachts und Rachegelüstes. Shakespeare hat an deren Stelle zwei Figuren geschaffen, die nur ihm allein angehören: die muthige, den Zorn des Königs im guten Bewußtsein ihres Rechts und in ihrer Hingebung für die geliebte Herrin eher herausfordernde als schonende Hofdame Paulina und deren weniger beherzten, einigermaßen unter dem Pantoffel seiner Frau stehenden Gatten Antigonus. Wie diese Beiden nun in die Handlung eingreifen, wie Paulina dem

Leontes das neugeborne Kind allen Protesten zum Trotz zu Füßen legt, wie Antigonus sodann zur Strafe für das respektwidrige Benehmen seiner Frau mit der Aussetzung des Kindes beauftragt wird — von dem Allen findet sich in der Novelle keine Spur. Dort läßt der König den Säugling, den die Wache ihm überbringt, einfach durch Schiffer in ein Boot ohne Segel und Ruder legen und so dem Winde und den Wellen auf offnem Meer preisgeben. Wie ganz anders Shakespeare die Aussetzung des Kindes angeordnet hat, das wird die Analyse später ergeben. Vorläufig kehren wir zu dem ferneren Schicksal der schuldlos angeschuldigten Königin zurück.

Der Gerichtshof, der über die Schuld oder Unschuld der Königin entscheiden soll, ist in seiner ganzen Anordnung im Drama der Novelle nachgebildet. Die Anklageakte, welche durch den Beamten verlesen wird, ist sogar theilweise wörtlich aus der indirekten Rede, in der sie bei Greene steht, in die direkte bei Shakespeare hinübergenommen. Die Vertheidigungsrede der Hermione dagegen, die in der Novelle sehr verkümmert, gleichsam nur auszugsweise behandelt ist, hatte erst unser Dichter aus der conventionellen Mattigkeit, in der er sie vorfand, zu dem Pathos, das ihr gebührt, zu erheben, und konnte dabei von seiner Vorlage wenig oder Nichts für seinen dramatischen Zweck gebrauchen. Bei Greene dringt Bellaria wiederholt darauf, daß ihre Ankläger ihr vorgeführt werden — ein Punkt, den Hermione im Drama ganz unberührt läßt, weil eben, wie sie wohl weiß, Leontes ihr alleiniger Ankläger ist. Bei Greene verfällt Bellaria, Angesichts der ihr drohenden Verurtheilung, auf das Auskunftsmittel, daß das Orakel des Apollo auf der Insel Delphos um ihretwillen befragt werden möge, worauf denn Pandosto sehr widerwillig eingeht und seine Gesandten nach Delphos schickt. Damit verläuft denn bei Greene die große Gerichtsscene ohne alles Resultat und wird erst nach der Rückkehr der Gesandten von Delphos — die Reise von Böhmen dorthin dauert drei Wochen — wieder aufgenommen. Solche störende Unterbrechung und längere Pause mußte der Dramatiker natürlich vermeiden, und deshalb geht bei ihm der Gedanke der Orakelbefragung schon viel früher, unmittelbar nach der Flucht des Polixenes und des Camillo, von Leontes selbst aus, um den ihm entgegentretenden Hofleuten seine völlige Unparteilichkeit darzuthun. So sind denn die heimgekehrten Gesandten im Stande, noch in dieser ersten und einzigen Gerichtssitzung zu erscheinen, mit dem mitgebrachten Orakelspruch, dessen Inhalt im Wesentlichen mit dem der Novelle übereinstimmt. Bei Greene bewirkt die Verlesung des Orakelspruchs augenblicklich Pandosto's reumüthigste Sinnesänderung. Er bittet seine Edlen, die Bellaria zur Verzeihung und zum Vergessen der erlittenen Unbill zu überreden und

verspricht nicht nur hinfort ein treuer Gatte zu sein, sondern auch sich mit Egistus und Franion zu versöhnen, indem er zugleich öffentlich seinen Mordanschlag gegen den Erstern bekennt. Diese Motive hat denn auch der Dramatiker aus der Novelle entlehnt, aber in andrer, besser berechneter Zeitfolge angewandt. Bei ihm trotzt zunächst Leontes dem Orakelspruch, dessen Wahrheit er bestreitet, und läßt die gerichtliche Procedur weiter gehen. Da wird ihm aber die Nachricht von dem Tode seines jungen Prinzen gebracht und zugleich sieht er die Hermione bewußtlos niedersinken. Nun erst erkennt er seinen Frevel gegen Apollo's Orakel und fleht den Gott um Verzeihung an. — Bei Greene erfolgt die Kunde von dem Tode des jungen Prinzen nach der Sinnesänderung des Königs und erscheint da ebenso unmotivirt wie unvorbereitet, während unser Dichter seinen Mamillius schon vorher aus Gram um das Schicksal seiner Mutter in eine bedenkliche Krankheit hatte verfallen lassen, die nun diesen tödtlichen Ausgang genommen hat. Wie viel besser überhaupt von vornherein Shakespeare bei seinen Zuschauern das Interesse für seinen Mamillius anzuregen und festzuhalten verstanden hat, als Greene für seinen sehr gleichgültig behandelten Garinter, das hat sich ja auch schon vorher herausgestellt.

In der Novelle hat die Kunde von Garinter's Tode unmittelbar den Tod seiner Mutter zur Folge, die den raschen Wechsel äußerster Freude über Pandosto's reumüthige Erklärung und äußersten Leides über den Verlust des Sohnes nicht überlebt hat. Im Drama wird Hermione ohnmächtig hinweggetragen, und ihren bald darauf angeblich erfolgten Tod berichtet erst nach Leontes' mittlerweile geschehenem Schuldbekenntniß die zurückgekehrte Paulina. Was Greene dann weiter erzählt von der feierlichen Bestattung von Mutter und Sohn in einem prachtvollen Grabmal, zu dem der trauernde Pandosto täglich wallfahrtete, das verkündet im Drama Leontes nur als seine Absicht. Gemeinsam ist beiden Verfassern, daß ein Epitaph die Todesursache kundgethan, resp. kundthun solle, obgleich nur Greene die betreffenden Verse der Grabschrift mittheilt, von denen in ihrer Greene'schen Fassung Shakespeare allerdings keinen Gebrauch machen konnte. Die Aufforderung des Schlußcouplets dieses auf Pandosto's Befehl am Monumente eingegrabenen Epitaphs, jeder Vorübergehende solle ihn, den Pandosto, als Urheber des geschehenen Unheils verfluchen, würde für Shakespeare's Leontes und für dessen elegische Stimmung doch etwas zu brutal klingen. Seltsam ist aber Greene's Vergeßlichkeit, daß der in dem Grabe mitbestattete Knabe Garinter in der poetischen Grabschrift nicht mit einem Worte erwähnt wird.

Die Novelle kehrt, nachdem sie von dem täglichen Trauergange

Pandosto's zu dem Grabe seiner Gemahlin berichtet, zu dem Kinde zurück, das, von den Schiffern auf offnem Meer in einem kleinen Boote ausgesetzt, nunmehr von der Strömung an die Küste Siciliens getrieben wird. Das Boot bleibt da im Ufersande stecken und wird von einem armen, ein verirrtes Schaf am Strande suchenden Schäfer entdeckt. Er findet darin das Kind, eingehüllt in einen reichen goldgestickten Scharlachmantel, mit einer Halskette geschmückt. Der Schäfer, der niemals einen so reizenden Säugling und so reiche Juwelen gesehen, hält das Kind zuerst sonderbarer Weise für einen kleinen Gott und bringt demselben mit großer Andacht seine Verehrung dar, erkennt jedoch bald an dem Gewimmer und an dem Nahrungsbedürfnisse des Kindes die sterbliche Natur seines Fundes und entschließt sich zunächst, das Kind dem Könige zu bringen, da seine eigenen Mittel ihm nicht erlauben, es aufzuziehen. Da er aber bei weiterer Besichtigung eine goldgefüllte Börse unter dem Scharlachmantel entdeckt, wird er andern Sinnes und nimmt das Kind mit in seine Hütte. Seine Frau hält dasselbe Anfangs für einen Bastard ihres Mannes und natürlich höchlich ergrimmt, droht sie ihm sogar mit Thätlichkeiten, läßt sich aber durch die Goldbörse und die sonstigen Kostbarkeiten, die das bisher so arme Schäferpaar reich machen werden, bald beschwichtigen. Das Kind wächst dann unter dem Namen Fawnia als das eigne Kind der Schäfersleute in deren zärtlicher Pflege heran.

Die hier angeführten Details der Novelle bieten, noch mehr als manche vorherige, interessante Punkte zur Vergleichung mit dem Drama dar, in der Weise, wie Shakespeare sie theils benutzt, theils modificirt hat. Daß der Säugling, in einem Boote ausgesetzt, die lange Seereise von Böhmen nach Sicilien auf eigne Hand bei lebendigem Leibe zurücklegen konnte, mochte unserm Dichter doch zu märchenhaft vorkommen. [1]) Er läßt deshalb ein ordentliches Seeschiff mit voller Mannschaft ausrüsten, das unter dem Commando des Antigonus das Kind nach Böhmen bringt und an dessen wüster Küste aussetzt. Bedeutsam im Sinne unseres Dichters ist die Traumerscheinung der Hermione, von der Antigonus bei der Landung erzählt. Sie befiehlt ihm, das Kind in Böhmen auszusetzen, es als für immer verloren geachtet Perdita zu benennen, und verkündet ihm zugleich, daß er, zur Strafe dafür, daß er den grausamen

[1]) Collier freilich nennt diese Partie der Greene'schen Erzählung sehr artig und natürlich und meint, Shakespeare sei nur deshalb davon abgewichen, weil er vorher schon in seinem Tempest Prospero und Miranda in solchem kleinen Boote habe aussetzen lassen und nun eine andre Wendung habe nehmen müssen. Diese rein willkürliche Annahme veranlaßt den Kritiker sodann zu der eben so willkürlichen, daß Shakespeare den Tempest vor dem Winter's Tale verfaßt haben müsse.

Befehl des Leontes ausgeführt, nie sein Weib Paulina wiedersehen solle. Man erkennt hier deutlich das Bestreben des Dramatikers, auf Kommendes vorzubereiten und namentlich vor dem Auge des Zuschauers das Bild der Hermione festzuhalten — eine Rücksicht, die Greene freilich außer Acht lassen durfte, da bei ihm die Bellaria wirklich todt ist und aus der Erzählung verschwindet. — Ein zweites von Shakespeare hinzugefügtes Element ist der Untergang des Antigonus und der gesammten Schiffsmannschaft, wie er uns in dem drastischen Berichte des Clown vorgeführt wird. Es erscheint das nicht als ein gleichgültiges, beliebiges Beiwerk, sondern aus innerer Nothwendigkeit entsprungen. Sollte Perdita wirklich für immer verloren gelten, so durfte eben Keiner von denen, die bei ihrer Aussetzung mitgewirkt, zurückkehren und von ihrem Verbleib Kunde geben können.

Daß Shakespeare an die Stelle der Frau des Schäfers, die er bei Greene fand, einen Sohn des Schäfers gesetzt hat, ist vielleicht nicht lediglich aus dem conventionellen Theaterbedürfniß einer Clownsrolle zu erklären. Eine plebejische Pflegemutter der Perdita hätte sich, den andern weiblichen Figuren des letzten Aktes gegenüber, schwerlich vom Dichter so dankbar verwerthen, zu so komischer Wirkung verwenden lassen, wie ein plebejischer Pflegevater derselben. Und schon im vierten Akte ließ sich der Contrast zwischen dem angebornen Adel der jungen Schäferin und dem plebejischen Wesen ihrer Genossen besser ohne eine Pflegemutter durchführen, die der Perdita doch immer im Lichte ihrer echten Mutter hätte erscheinen müssen.

Einige andre Vergleichspunkte in dieser Scene zwischen Novelle und Drama mögen hier noch beiläufig nachgewiesen werden. Wie bei Greene sucht auch bei Shakespeare der Schäfer sein verirrtes Schaf am Meeresufer, weil die Schafe gern den dort gedeihenden Epheu fressen. — Wenn in der Novelle die Frau des Schäfers das ihr ins Haus gebrachte Kind für ein illegitimes hält, so vermuthet im Drama der Schäfer selbst im ersten Moment der Auffindung einen solchen Ursprung.

Ueber die sechzehnjährige Pause in der dramatischen Handlung führt unser Dichter seine Zuschauer vermittelst des von ihm auch sonst gelegentlich angewandten Kunstgriffs einer Chorusrede hinweg. Wenn er hier die Zeit selber als allegorische Figur personificirt auftreten läßt, so mochte diese Idee ihm allerdings nahe genug liegen, aber gewiß mußte ihm das Titelblatt der Novelle den Gedanken noch näher legen. Dort nämlich folgt auf den einfachen Titel Pandosto noch ein erklärender Zusatz, der in deutscher Uebersetzung so lautet: Der Triumph der Zeit, in welchem durch eine anmuthige Erzählung dargethan wird, daß, obgleich vermittelst eines widrigen Schicksals die Wahrheit verhehlt werden mag,

sie doch durch die Zeit, dem Schicksal zum Trotz, sehr offenbar enthüllt werden kann. — In der That sind die Anfangsverse der Chorusrede nur eine Umschreibung dieses Greene'schen Programms. — Im Verlauf der Chorusrede wird denn auch der Name des Böhmischen Königssohnes, Florizel, genannt, und es werden die Zuschauer erinnert, daß dieser Prinz schon früher erwähnt war. In der That geschah das, freilich ohne Namensnennung, schon in der zweiten Scene des ersten Akts, wo Polixenes seine Zärtlichkeit für den in Böhmen zurückgebliebenen Sohn warm und beredt gegen Leontes ausspricht. Es ist das ganz in der Weise unseres Dichters, auf künftig auftretende Personen wie auf kommende Ereignisse zeitig die Gemüther der Zuschauer vorzubereiten. Derlei Feinheiten kennt Greene aber nicht. Bei ihm ist an der entsprechenden frühern Stelle von einem Sohne des Egistus keine Rede, und erst da, wo die mittlerweile herangewachsene vermeintliche Schäferstochter eines Liebhabers bedarf, erst da erzählt der Novellist von dem zwanzigjährigen Sohne des Egistus, Dorastus, den der Vater mit einer Tochter und Erbin des Dänenkönigs verheirathen will, so wenig Neigung der junge Mann auch zu dieser Ehe oder überhaupt zu irgend welcher Ehe verrathe. Shakespeare hat diese Partie der Novelle unbenutzt gelassen und durfte das um so eher thun, als auch bei Greene das Widerstreben des Dorastus gegen die Wünsche seines Vaters nicht etwa, wie man vermuthen sollte, aus einer Liebe zur Fawnia entspringt. Diese Schäferin lernt er erst später kennen bei Gelegenheit eines ländlichen Festes, zu dem sie als 'Herrin des Festes' eingeladen war und in ihren besten Kleidern erschien. Wie und warum Shakespeare solch ein Hirtenfest erst später angesetzt hat, als die Liebenden ihren Bund schon geschlossen haben, das werden wir bald sehen. Vor der Hand haben wir im Drama noch die erste Scene des vierten Aktes zu betrachten, die in ähnlicher Weise wie die erste Scene des ersten Aktes eben so wohl zur Orientirung der Zuschauer wie zur Vorbereitung auf das Kommende dienen soll.

Zunächst zeigt sich darin eine Abweichung von der Novelle, daß im Drama der bei der Flucht des bedrohten Königs behülflich gewesene Vertraute wieder auftritt, während Greene den der Rolle dieses Camillo entsprechenden Franion spurlos aus der Erzählung verschwinden läßt. Freilich hatte Shakespeare seine guten Gründe zu solcher Abänderung, da Camillo's heißes Verlangen, zu seinem geliebten Herrn Leontes und in sein Vaterland zurückzukehren, wie sich bald zeigen wird, den bedeutendsten Einfluß auf die spätere Wendung der Ereignisse des Dramas üben sollte. — Eine weitere Abweichung von der Novelle beurkundet diese erste Scene des vierten Aktes darin, daß sich der König bereits von der Liebschaft seines Sohnes mit einer Schäferin unterrichtet erweist

und nun beschließt, in Camillo's Begleitung verkleidet den Florizel in diesem Verkehr zu belauschen. Bei Greene macht Egistus solche unliebsame Entdeckungen erst viel später, nach der Flucht des Dorastus und der Fawnia, so daß der Plan, das verheimlichte Liebesverhältniß bei dem Feste der Schafschur durch die Intervention des königlichen Vaters unterbrechen zu lassen, unserm Dichter allein angehört. Nur das hat er in dieser ersten Scene des vierten Aktes aus der Novelle entlehnt, daß der Ruf von der Schönheit der jungen Schäferin sich überall verbreitet hatte und bis an den Hof gedrungen war und daß der plötzliche Reichthum des früher armen Schäfers ein Gegenstand allgemeiner Verwunderung geworden.

Die folgende Scene des Dramas führt uns den Autolycus und den von ihm geprellten Clown vor, der als Sohn des Schäfers schon vorher aufgetreten war, und auch hier haben wir ganz und gar Shakespeare's eigne Erfindung. Wir könnten diese Scene daher, da sie Nichts aus der Novelle entlehnt hat, füglich übergehen, wenn es sich nicht der Mühe lohnte, ihre Einfügung und Verknüpfung mit der folgenden dramatischen Entwickelung hervorzuheben. Der Vagabund und Gauner, dessen originellen Typus der Dichter hier volksmäßig feststellt, ist früher ein Diener des Prinzen Florizel gewesen, als Taugenichts aber verabschiedet, und die Summe, um die er den simpeln Clown prellt, setzt ihn in den Stand, bald nachher bei dem Feste der Schafschur als Tabulettkrämer aufzutreten, sowie späterhin auf Grund seiner Personalkenntniss in der Flucht der Liebenden eine hülfreiche Rolle zu spielen, die der Novellist einer indifferenten dritten Person zuertheilen mußte.

Die Anspinnung des Liebesverhältnisses zwischen Dorastus und Fawnia wird in der Novelle mit ermüdender Weitschweifigkeit berichtet und in einer Reihe euphuistisch stilisirter Monologe und Dialoge illustrirt, in denen die Liebenden beiderseits die Bedenken und Gefahren des Standesunterschiedes für sie erörtern. Dorastus wird sogar in Folge dieser Bedenken melancholisch, verliert seinen gewohnten Appetit, und sein Vater, darauf aufmerksam gemacht, schickt Aerzte zu ihm, deren Hülfe der Prinz jedoch zurückweist. — *Dorastus neither would let them minister, nor so much as suffer them to see his urine*, heißt es naiver Weise. — Shakespeare's Polixenes ist, wie wir oben sahen, über die Ursache dieser Veränderung seines Florizel längst im Klaren, da er in Camillo's Begleitung ihn bei dem Feste der Schafschur verkleidet zu beobachten beschlossen hat. — Endlich wird der Bund geschlossen, und Dorastus macht von nun an als Schäfer verkleidet seiner Braut häufige heimliche Besuche, von denen Fawnia's Pflegeeltern nichts erfahren dürfen. — Bei Shakespeare finden wir diese Details entweder gar nicht benutzt oder

doch bedeutend modificirt, da wo er uns zuerst (A. 4, Sc. 3) das Liebespaar vorführt. Allerdings erscheint auch da der Prinz als Schäfer verkleidet unter dem Namen Doricles, aber als solcher ist er dem alten Schäfer ein willkommener Verlobter seiner Perdita. Nur diese allein kennt seinen wahren Stand und äußert in ihrem Zwiegespräch, ganz der Shakespeare'schen auf das Kommende vorher hindeutenden dramatischen Kunst gemäß, ihre Befürchtungen wegen einer möglichen Entdeckung ihres Liebesverhältnisses durch Florizel's Vater. Im Uebrigen hat Shakespeare für dieses Zwiegespräch aus der Novelle nur einzelne mythologische Anspielungen auf die Herablassung der Götter zu Töchtern der Sterblichen und auf ihre Verwandlungen deshalb beibehalten, womit Florizel wie Dorastus seine Liebschaft und Verkleidung rechtfertigt.

Das ländliche Fest, das sich an Florizel's und Perdita's Zwiegespräch anschließt, ist sowohl in seinem pathetischen wie in seinem pastoralen und komischen Theil ganz und gar Shakespeare's eigne Schöpfung. Greene, wie bereits erwähnt, spricht nur bei einer frühern Gelegenheit von einem solchen Feste, das alle Pächterstöchter in Sicilien versammelt habe, zu dem auch Fawnia als 'mistress of the feast' eingeladen worden. Von diesem Feste heimkehrend, war die junge Schäferin zuerst dem Prinzen, der von der Falkenjagd kam, begegnet. Diesen Ausdruck 'mistress of the feast' hat der Dramatiker beibehalten, auf Perdita's Stellung bei dem Feste angewandt, und ebenso die Notiz von der Falkenjagd, auf der der Prinz zuerst seiner Geliebten ansichtig geworden.

Die Katastrophe, welche Shakespeare für das Liebesverhältniß durch die Intervention des aus seiner Verkleidung heraustretenden Polixenes noch im Verlaufe des Festes selbst herbeiführt, ist in der Novelle viel schwächer vorbereitet und motivirt. Da steht schon vor der Entdeckung und ohne deren Einwirkung der Plan zur gemeinsamen Flucht bei den Liebenden fest. Dorastus sammelt so viel Geld und Juwelen wie möglich, um mit Fawnia nach Italien zu reisen und dort mit ihr vergnügt zu leben, bis daß er seinen Vater entweder versöhnen oder ihm auf den Thron nachfolgen kann. Fawnia, die sich freut aus einer armen Schäferstochter zur Würde einer reichen Königin zu avanciren, betreibt ihrerseits eben so beeifert diesen Fluchtplan. Vor dessen Ausführung erfährt jedoch ihr Pflegevater durch das Gerede seiner Nachbarn von den häufigen Besuchen des trotz seiner Verkleidung erkannten Prinzen bei seiner Tochter und theilt diese Entdeckung seiner Frau mit. Die Pflegeeltern glauben an keine ehrbaren Absichten des Prinzen, sondern fürchten nur eine Schwängerung ihrer Pflegetochter durch ihn. Um es weder mit dem Prinzen noch mit dessen Vater zu verderben, will der Schäfer die Kette und die Juwelen des Findelkindes dem Könige bringen und

ihm sagen, wie er dazu gekommen. Der König werde hoffentlich die Fawnia in seinen Dienst nehmen und sie selbst, d. h. der Schäfer und seine Frau ohne Schaden sich aus der Sache ziehen.

Man sieht, wie auch hier wieder in der Novelle verschiedne Momente in der rohesten Fassung ungeordnet und unverknüpft neben einander liegen, welche erst der Dramatiker, soweit er sie gebrauchen konnte, organisch in einen pragmatischen Causalnexus einzufügen verstand. Im Drama erscheint die Flucht des Liebespaares als das selbstverständliche Resultat der Drohungen, mit denen Polixenes die Beiden vor seinem Weggange zu entschiednem Handeln gleichsam gezwungen hat. Der Plan der Flucht wird aber nicht von Florizel entworfen, sondern von Camillo. Wir hatten gesehen, wie vergebens Camillo den König Polixenes um die Erlaubniß gebeten hatte, in sein Vaterland und zu seinem früheren Herrn Leontes zurückkehren zu dürfen. Jetzt bietet sich ihm eine günstige Gelegenheit, seines lange gehegten Wunsches theilhaft zu werden. Indem er Florizel und Perdita nach Sicilien zum Leontes fliehen hilft, eröffnet sich ihm zugleich eine Aussicht, in Begleitung des aufgebrachten Polixenes den Flüchtlingen dahin folgen zu können. So versieht er denn das Liebespaar mit den genauesten Instruktionen für ihre Fahrt und für ihr Auftreten am Hofe des Leontes.

In der Novelle ist, wie wir sahen, der im ersten Theile derselben der Figur des Camillo entsprechende Franion schon beseitigt. Seine Stelle als Helfershelfer bei der Flucht des Dorastus vertritt eine neue Persönlichkeit, ein alter Diener des Prinzen, Capnio genannt, der aber natürlich, da bei ihm Camillo's Beweggründe wegfallen, bei dem ganzen Hergange eine viel untergeordnetere Rolle zu spielen hat. Doch greift er in einem Punkte in die Handlung ein, den der Dramatiker, allerdings nur modificirt, benutzen konnte. Auf dem Wege zum Schiffe, auf welchem Dorastus und Fawnia zur Abfahrt bereit sich vereinigt haben, begegnet Capnio dem alten Schäfer, der gerade zum Könige gehen will, um sich über den Dorastus zu beschweren und zugleich über die Auffindung seiner vermeintlichen Tochter die nöthige Aufklärung zu geben. Capnio, der im Interesse seines Herrn einer Begegnung des Königs mit dem Schäfer vorzubeugen sucht, fordert den Letzteren auf, ihm auf ein Schiff zu folgen, wohin der König eben aus seinem Palaste sich begeben habe. Halb mit List und halb mit Gewalt wird denn der Schäfer auf das Schiff zu Dorastus und Fawnia gebracht und muß nun sehr wider Willen die Seereise nach Böhmen mitmachen. Die Rolle, welche in der Novelle hier Capnio spielt, fällt im Drama dem vagabundirenden Gauner Autolycus zu, der, in des Prinzen Kleider gesteckt, als vornehmer Hofmann den alten und den jungen Schäfer

unter seinen Schutz nimmt und zu Florizel und Perdita auf's Schiff bringt. Natürlich geschieht das nicht in der Absicht, die für Capnia vorlag, denn im Drama ist ja Polixenes längst von der Liebschaft seiner Tochter unterrichtet. Vielmehr müssen der alte und der junge Schäfer Florizel und Perdita deshalb nach Sicilien zum Polixenes begleiten, damit dort durch sie die Herkunft der verlorengegangenen Königstochter seiner Zeit an den Tag komme.

In der Novelle wird Dorastus einige Tage nach seiner Flucht am Hofe vermißt und Egistus fürchtet schon, sein Sohn sei auf der Jagd von wilden Thieren zerrissen — ein Zug, der den Dramatiker vielleicht auf die Todesart seines von einem Bären gefressenen Antigonus gebracht hat. Indem nun dem Verbleib des Prinzen weiter nachgespürt wird, erfährt man von einem Fischer, der am Meeresufer seine Netze flickt, wie die Flucht gerade an der Stelle, wo er sitzt, bewerkstelligt sei. Egistus, halb todt vor Kummer, läßt die Frau des Schäfers in Ermangelung ihres Mannes kommen und erhält nun erst den Schlüssel des Räthsels in der Enthüllung der Liebschaft, welche sein Sohn mit der Fuwnia angeknüpft. Man sieht, wie Shakespeare hier im dramatischen Interesse die einzelnen Momente gerade in umgekehrter Reihenfolge anordnet und vorführt, als er sie bei Greene vorfand. Egistus verfällt aus Gram und Verdruß über die Thorheit seines Sohnes dann in ein Quartanfieber, das ihn bald an den Rand des Grabes bringt, so daß die Aerzte an seinem Aufkommen verzweifeln. Auch diese Krankheit ohne weitere Folgen ist ein überflüssiger Zwischenfall in der Novelle, den Shakespeare mit gutem Grunde nicht berücksichtigt hat.

Während Florizel und Perdita, dem Rathe Camillo's folgend, nach Sicilien steuern, um bei dem längst mit Polixenes versöhnten Leontes Schutz und Beistand zu suchen, landen Dorastus und Fawnia nur zufällig an der Küste von Böhmen, und der Prinz, eingedenk der also noch immer obwaltenden Feindschaft zwischen seinem Vater Egistus und Pandosto, scheut sich vor jeder Erkennung. Auf Capnio's Rath giebt er sich für einen Edelmann aus Trapolonia, Namens Meleagrus, aus und lebt in strengem Incognito mit Fawnia, die er bald zu heirathen gedenkt, in den bescheidensten Verhältnissen. Indeß der Ruf von der Schönheit der unbekannten fremden Dame dringt zu den Ohren des Königs Pandosto, den der Novellist hier als einen funfzigjährigen Wollüstling bezeichnet, der die Bellaria längst vergessen und die gelobten Wallfahrten zu ihrer Gruft längst eingestellt zu haben scheint. Er läßt das junge Paar als Spione verhaften und vor sein Angesicht bringen. Dorastus stellt sich ihm als der Ritter Meleagrus aus Trapolonia und seine Braut als eine Italienerin aus Padua vor. Den Umstand, daß er

mit so kleinem Gefolge erschienen, erklärt er daraus, daß er heimlich mit seiner Braut gegen den Willen ihrer Verwandten entwichen und auf der Fahrt nach Trapolonia durch Stürme an die böhmische Küste verschlagen sei. Pandosto will davon Nichts wissen, läßt den Dorastus als einen meineidigen Verräther und Entführer des Mädchens in's Gefängniß werfen; die Fawnia aber wird gastfrei an seinem Hofe beherbergt. Es folgt nun in den beliebten euphuistischen Monologen und Dialogen die Darstellung der leidenschaftlichen Bewerbung des Königs um die Gunst der Fawnia und ihres hartnäckigen Widerstandes gegen seine Gelüste, wobei für Greene der pikante Reiz offenbar darin liegt, daß ein Vater so, ohne es zu wissen, seiner eignen Tochter nachstellt.

Auf solchen schlüpfrigen und bedenklichen Wegen mochte natürlich der Dramatiker dem Novellisten nicht folgen. Shakespeare's Leontes, wie er uns in der ersten Scene des fünften Aktes wieder vorgeführt wird, ist noch immer in Reue und Trauer um die verlorene Hermione versenkt, setzt dem Zureden seiner Höflinge, im Interesse des Staates und des Thrones sich wieder zu vermählen, die entschiedenste Weigerung entgegen und wird darin von der getreuen Paulina bestärkt. Was die letztere dazu bestimmt, das erhellt freilich erst nachher; denn daß Hermione noch lebe, verräth der Dichter mit keiner Sylbe, es müßte denn die Verherrlichung der Todtgeglaubten, die durch den ganzen ersten Theil dieser Scene geht, auf solche Absicht des Dichters sich deuten lassen. — Mittlerweile meldet ein Hofherr die unerwartete Ankunft des Prinzen Florizel und seiner Neuvermählten. Daß er mit so kleinem Gefolge erscheint, hat Florizel, wie wir sahen, mit dem Dorastus gemein und wird von ihm dem darob verwunderten Könige ebenfalls mit einigem Verstoß gegen die Wahrheit dahin erklärt, daß seine junge Frau aus Libyen, die Tochter des kriegerischen Smalus, komme und daß der größere Theil des Gefolges schon nach Böhmen vorausgeschickt sei. Leider hat diese Nothlüge sehr kurzen Bestand. Kaum hat der tiefgerührte Leontes seinen Segen über das junge Paar ausgesprochen und reumüthig seiner eignen Kinderlosigkeit als einer verdienten Züchtigung gedacht, als schon ein zweiter Bote die Ankunft des Polixenes meldet, zugleich mit der Bitte desselben, seinen Sohn, der mit einer Schäferstochter entflohen sei, zu verhaften. Außerdem berichtet der Bote, Polixenes sei auf dem Wege zum Hofe des Leontes dem Vater und dem Bruder der betreffenden Schäferin begegnet, die Camillo jetzt in's Verhör nehme. Natürlich ändern diese Zwischenfälle den Stand der Angelegenheiten zum Nachtheil des jungen Paares. Indeß verspricht Leontes, den der Anblick der Perdita an seine verlorne Hermione erinnert, sich bei Polixenes für die Beiden zu verwenden.

Damit schließt im Drama die erste Scene des fünften Aktes, und wir dürfen einmal wieder zur Novelle zurückkehren. Dort hat unterdessen Egistus durch böhmische Kaufleute erfahren, daß sein Sohn im Gefängniß des Pandosto schmachte — wiederum ein höchst ungeschickt eingeschobnes Moment, denn in Sicilien galt ja Dorastus als Ritter Meleagrus aus Trapolonia. Egistus läßt deshalb eine stattliche Gesandtschaft nach Böhmen reisen, mit dem Auftrage, den Dorastus aus der Haft erlösen, dagegen Capnio, Fawnia und deren Vater durch Pandosto dem Tode überliefern zu lassen. Auffälligerweise ist Pandoste sehr bereit, nicht bloß dem ersten Gesuche des Egistus, sondern auch dem zweiten, die Hinrichtungen betreffend, bereitwillig zu entsprechen, denn seine verschmähte Liebe zur Fawnia hat sich mittlerweile in den grimmigsten Haß verwandelt. In den Apostrophen, welche er zuerst an sie, dann an den alten Schäfer richtet, finden sich einige schwache Anklänge an die Apostrophen des Polixenes an die entsprechenden Figuren des Dramas, da, wo er sich beim Feste der Schafschur zu erkennen gegeben hat.[1]) In der Novelle wird damit zugleich die Lösung des Knotens und die Aufhellung des Dunkels herbeigeführt. Der um sein Leben bedrohte Schäfer legt nunmehr ein vollständiges Bekenntniß ab, wann, wie und wo er seine vermeintliche Tochter als Säugling gefunden und dann auferzogen habe. Zur Beglaubigung zeigt er die Halskette und die Juwelen vor. Da erkennt denn Pandosto augenblicklich die verlorene Tochter, und es erfolgt ein allgemeiner gegenseitiger Jubel, an dem die Unterthanen mit Freudenfeuern, die Höflinge und Ritter mit Turnieren sich betheiligen. Der alte Schäfer wird zur Belohnung in den Ritterstand erhoben. Sodann begiebt sich die ganze Gesellschaft nach Sicilien zu Egistus, wo denn endlich die so lange verschobene Hochzeit gefeiert wird. Mit solchem glücklichen Ende hat aber der Novellist seine Leser nicht entlassen mögen: sie müssen, unerwartet genug, noch einen Selbstmord des Pandosto mit in den Kauf nehmen. Der eben erst so glückliche Vater und König verfällt nämlich in plötzliche Schwermuth, indem er sich nachträglich, recht eigentlich post festum seiner Verrätherei gegen seinen Freund Egistus, seiner todbringenden Eifersucht gegen Bellaria und endlich seiner unnatürlichen Gelüste zur eignen Tochter erinnert. Wie

---

[1]) Dem Helfershelfer Capnio wird von Pandosto noch eine exquisite Marter angekündigt. Die Augen sollen ihm ausgestochen werden und er soll für den Rest seines Lebens wie ein Thier in der Mühle arbeiten. Eine einfache Todesstrafe sei viel zu gelinde für ihn. Vielleicht fand Shakespeare hier das Motiv zu der Ausmalung der Martern, mit denen Autolycus, als Hofherr verkleidet, den Sohn des Schäfers bedroht.

wenig diese Katastrophe zu den vorhergehenden Jubelscenen passen will, das scheint Greene gar nicht gemerkt zu haben.

Wie die Novelle von ihren gut angelegten Anfängen sich in ihrem Verlaufe immer mehr in's Abgeschmackte und Confuse verliert und sich dadurch um alle Wirkung bringt, weil der Erzähler die Fäden seiner Erzählung nach allen Seiten auseinander laufen läßt, statt sie einheitlich zusammenknüpfen, so weiß umgekehrt der Dramatiker von Scene zu Scene bis zum Schluß den beabsichtigten und planvoll berechneten Effekt zu steigern. Es ist daher eine wahre Erquickung, wenn wir uns von der grellen Dissonanz, mit der die Novelle abschließt, zu dem vollen harmonischen Einklang wenden, in welchem bei Shakespeare das Drama ausgeht.

Wenn Shakespeare die Erkennungsscene der Perdita und das erste Wiedersehen der beiden, so lange getrennten Könige uns nicht sichtlich vor Augen führt, sondern sich mit einer anschaulichen Schilderung der einzelnen ergreifenden Momente durch den Mund verschiedner Hofherren, die zugegen waren, sich begnügt, so mochte seinem Verfahren ein doppeltes Motiv zu Grunde liegen. Einerseits konnte eine scenische Darstellung der betreffenden Ereignisse leicht die Wirkung des so großartig überraschenden Schlusses, die lebendige Wiedererscheinung der todtgeglaubten Hermione beeinträchtigen. Andrerseits hätte eine solche scenische Darstellung mit der augenfälligen Entwickelung aller reichhaltigen Details, die in der mündlichen Berichterstattung nur angedeutet zu werden brauchten, einen unverhältnißmäßig größeren Platz verlangt, als sich mit der Oeconomie des schon seinem Ende entgegen eilenden Dramas vertragen hätte. Von diesen reichhaltigen Details fand der Dichter bei Greene kaum mehr als ein einziges: die Freudenbezeugungen Pandosto's bei der Erkennung der Fawnia als seiner verlorenen Tochter. Wer im Kleinen an einem herausgerissenen Beispiel, das nicht einmal der dramatischen Handlung, sondern der Erzählung, in der Novelle wie im Drama, angehört, den gewaltigen Unterschied zwischen Greene und Shakespeare sich klar machen will, der vergleiche nur diesen Passus bei dem Einen und bei dem Andern. Alles Uebrige, was in den Reden der Höflinge zuerst noch geschildert wird: das Wiedersehen der beiden Könige und Camillo's, die Berichterstattung von der Auffindung der Perdita, von dem Untergange des Antigonus und seiner Schiffsmannschaft, von dem Eindruck, den das Erzählte in seinem Wechsel von Freude und Leid auf Paulina macht, Alles das gehört dem Dramatiker an und muß bei ihm dazu dienen, den zweiten Theil seines Schauspiels mit dem ersten inniger in allen Einzelheiten zu verknüpfen. — Nur ein Zug noch aus der Novelle ist von unserm Dichter entlehnt und glücklich

zu einem komischen Nachspiel dieser rührenden Scene erweitert. Greene erzählt, wie wir sahen, daß Pandosto den alten Schäfer, den Pflegevater der Fawnia, zum Ritter gemacht habe. Dafür treten nun im Drama der alte Schäfer und sein Sohn als neugebackne Edelleute in entsprechendem Kostüm und Bewußtsein ihrer höhern Würde auf und sichern dem Autolycus hülfreich ihre Protektion zu, wie er früher einmal versprochen hatte, sie zu protegiren, als sie unter ihm standen.

Die letzte Scene des Dramas bietet einer vergleichenden Analyse keine Anhaltspunkte mehr dar. Die Idee, nachdem der Orakelspruch sich erfüllt hat, zu dessen Vervollständigung auch die Veranlasserin desselben aus ihrer todesähnlichen Verborgenheit in's Leben zurückgerufen und so erst seinem Drama den vollen versöhnenden Abschluß zu verleihen, diese Idee mußte unserm Dichter näher liegen, als seinem novellistischen Vorgänger. Nur so konnten die bei Greene locker verbundenen beiden Theile der Erzählung: Pandosto einerseits, Dorastus und Fawnia andrerseits, im Drama zu einem einheitlichen Ganzen organisch verknüpft werden. Die schon oben angedeutete beständige Bezugnahme auf die vermeintlich todte Hermione in allen spätern Theilen des Dramas, die in so grellem Contraste steht zu dem gänzlichen Verschwinden der Bellaria aus dem spätern Theile der Novelle, konnte keinen andern Sinn haben, als den, daß die angeblich Verstorbene nicht wirklich verstorben sei, daß die Zuschauer auf ihre Wiedererscheinung in irgend einer Weise vorbereitet sein mußten.

Damit ist denn unsere vergleichende Analyse der Greene'schen und der Shakespeare'schen Arbeit an ihrem Ziele angelangt. Sie konnte im Ganzen und Großen nur die Anlage und den Aufbau der Novelle wie des Dramas in Betracht ziehen und durfte von einer Vergleichung der Charakteristik wie des Stiles nur gelegentlich Notiz nehmen. Denn in diesen beiden Beziehungen haben die Verfasser Nichts mit einander gemein, hatte namentlich Shakespeare Nichts von seinem Vorgänger zu entlehnen. Von eigentlicher Charakteristik, von einer solchen, die den vorgeführten Figuren erst den wahren Lebensodem einbläst und sie in Wesen von Fleisch und Blut verwandelt, an deren Wohl und Wehe wir Antheil nehmen, kann bei Greene keine Rede sein. Und eben so wenig ließ sich Greene's pedantisch gezierter euphuistischer Stil für ein Shakespeare'sches Drama verwerthen. Selbst da, wo unser Dichter in der Nachahmung des feineren Hoftones seiner Zeit die Conversationsprosa seiner vornehmeren Personen euphuistisch färbt, wie er das A. 1, Sc. 1, A. 4, Sc. 1 und A. 5, Sc. 3 gethan hat, selbst da erinnert seine Redeweise durchaus nicht an die, welche Greene unterschiedslos sämmtlichen Figuren seiner Novelle zuertheilt hat. Und doch hatte Greene Ver-

anlassung genug, seinen Stil einigermaßen zu nüanciren in den Monologen und Dialogen, mit denen er gern und oft seine Erzählung unterbricht und nach seiner eignen Meinung wahrscheinlich schöner und eindringlicher gestaltet. Es lohnt der Mühe, diese Versuche der Annäherung an eine dramatische Form, denen wir in der Novelle begegnen, schließlich hier zu specificiren. Da haben wir also:

1) einen Monolog Franion's, der das Pro und Contra des ihm gewordenen Befehls zur Wegräumung des Egistus erwägt;

2) einen Monolog der Bellaria im Gefängniß vor ihrer Entbindung;

3) einen Monolog der Bellaria nach ihrer Entbindung, der das Geschick der neugebornen Tochter beklagt;

4) Bellaria's Standrede vor dem versammelten Gericht;

5) einen Monolog Pandosto's nach dem Tode des Garinter und der Bellaria, sein reuiges Selbstbekenntniß enthaltend;

6) einen Dialog des Schäfers und seiner Frau, als er ihr den gefundenen Säugling in's Haus bringt;

7) einen Dialog des Egistus und seines Sohnes, in Betreff der Verheirathung des Letzteren mit der dänischen Königstochter;

8) einen Monolog des Dorastus über das Pro und Contra seiner Liebe zur Fawnia;

9) einen entsprechenden Monolog der Fawnia;

10) einen Dialog zwischen den beiden Liebenden;

11 und 12) weitere Monologe und Dialoge derselben über die Verkleidung des Dorastus als Schäfer;

13) einen Dialog des alten Schäfers und seiner Frau bei der unliebsamen Entdeckung der Liebschaft;

14) einen Dialog Capnio's mit dem Schäfer, den er auf's Schiff lockt;

15) einen Dialog Pandosto's mit dem vermeintlichen Ritter Meleagrus;

16) einen Monolog Pandosto's über das Pro und Contra seiner Liebe zur Fawnia;

17) einen Monolog der Fawnia über diese drohende Liebeswerbung;

18) einen Dialog des Pandosto und der Fawnia über dasselbe Thema;

19) Pandosto's Strafrede gegen Fawnia, Capnio und den Schäfer.

20) Das Bekenntniß des Letztern über die Herkunft der Fawnia.

Wenn Shakespeare von allen diesen an die dramatische Form streifenden Partien der Novelle nicht das Mindeste in sein Drama hinübergenommen hat, so dürfen wir wohl aus seiner Nichtbenutzung schließen, daß er eben keinen dramatischen Gehalt darin fand.

Eine neue Shakespeare-Ausgabe.[1]

Besprochen von

F. A. Leo.

Sammlung französischer und englischer Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen. Weidmann'sche Buchhandlung, Berlin. Shakespeare's ausgewählte Dramen. I. Band, Coriolanus. IV. Band, King Lear. Herausgegeben und erklärt von Dr. Alex. Schmidt, Direktor der städtischen Realschule zu Königsberg in Preußen. II. Band. The Merchant of Venice. Erklärt von H. Fritsche, Direktor der Friedrich-Wilhelm-Realschule in Grüneberg. III. Band. Henry V. Erklärt von Dr. W. Wagner, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums zu Hamburg.

Wenn dem deutschen, englisch lesenden Publikum Shakespeare-Ausgaben dargeboten werden, welche sich in ihrer Behandlungsform der Delius'schen anschließen, so ist das immer verdienstlich, denn zweifellos waren es zuerst die deutschen Noten, welche der Delius'schen Ausgabe eine Popularität schafften, die sie sich dann aus innerm Verdienste so siegreich bewahrte und steigerte, und es erscheint auch in der That ordnungs- und sachgemäß, für ein deutsches Publikum den erklärenden Text in seiner Sprache zu geben. — Wo die neu erscheinende Ausgabe durchaus den gleichen Charakter wie die Delius'sche trägt, bedarf es keiner Besprechung, höchstens einer Anzeige, da die Veröffentlichung in solchem Falle mehr in den Bereich der Buchhändler-

[1]) Dieser Ausgabe ist in kurzen Worten bereits in der literarischen Uebersicht des letzten Jahrganges Erwähnung gethan.

spekulation als in den der wissenschaftlichen Leistungen gehört; wo sich aber irgend charakteristische Unterschiede in der Behandlungsart zeigen, oder andere Momente von Wichtigkeit als ein Neues eintreten, da hat das neue Werk ein Recht, auf ausführlichere Besprechung zu drängen. — Die vorliegende Ausgabe tritt mit vielfacher Berechtigung zu solchem Anspruche auf: der hervorragendste in erster Reihe schon ist der Name eines der Herausgeber; Alexander Schmidt, der langjährige ebenso gewissenhafte wie verdienstliche Arbeiter auf dem Shakespearegebiet, der seinen vielseitigen Leistungen durch das 'Shakespeare-Lexikon' die Krone aufgesetzt hat, darf verlangen, daß jeder seiner Arbeiten gesteigerte Aufmerksamkeit zugewandt werde. — Eine zweite Veranlassung, diese Ausgabe speciell zu prüfen, liegt in der verschiedenartigen Bestimmung, der sie ihr Entstehen verdankt. Die Vorrede zum 1. Bande beginnt mit den Worten: 'An die Lecture Shakespeare's wird man sich überall wohl nur mit den vorgeschrittensten Schülern wagen ....', es liegt uns also eine Ausgabe vor, welche ganz besonders die Bestimmung hat, als lehrende zu wirken, und wie die Delius'sche Ausgabe für Generationen hinaus der populären Textkritik in Deutschland die Bahn gewiesen hat, so wird auch die vorliegende, unterstützt durch die Bedeutung des Namens Alexander Schmidt, ein Gefolge von Gläubigen um sich versammeln und nach sich ziehen, deren numerisches Gewicht es einem Andersgläubigen schwer machen wird, Anhänger für seine divergirende Meinung zu finden. — Endlich giebt ein Drittes noch der vorliegenden Ausgabe eine ganz individuelle Signatur: Schmidt tritt viel selbstständiger und apodiktischer in seiner Textkritik auf, als Delius, welcher pietätvoll ebenso an der alten Form des Textes festhält, wie er die Erklärungen früherer Herausgeber überall da bringt, wo sie das Genügende gesagt haben, und nur zuweilen, wenn sie im Stich lassen, mit dem eignen Urtheil aushilft.

In einem 'Sendschreiben an den Herausgeber' im III. Bande dieses Jahrbuches zieht Schmidt geharnischt gegen die modernen Emendationen zu Felde, und zwar ist seine Waffe die gründlichste historische Sprachkenntniß. Wer es gut mit unsrer Sache meint, mußte ihm den Sieg wünschen und zusprechen, denn während die sogenannte ästhetische Kritik im grossen Ganzen nichts weiter als ein unschuldiger Sport ist, dessen Einfluß nicht über die *fence* des individuellen Kreises hinausragt, treibt die emendatorische Textkritik einen viel weiter wirkenden schädlichen Unfug, der ebenso verderblich ist, wie das gelehrte und phantastische Dilettantenthum auf dem Gebiete der Etymologie. Wer dagegen kämpft, erwirbt sich ein großes Verdienst um den Ernst der Wissenschaft, und dieses Verdienst wird im vorliegenden Falle nicht

verringert, selbst wenn der 'Shakespeare-editor' Schmidt sich zuweilen in der Reihe Derjenigen findet, welche vom Verfasser jenes Sendschreibens Schmidt angegriffen werden.

Der oben erwähnte 'apodiktische' Ton vorliegender Ausgabe ist durch die Stellung Schmidt's als Pädagoge, wie durch den Charakter des in's Auge gefaßten Publikums und Zweckes erklärt und berechtigt; der Lehrer darf dem Schüler gegenüber nicht zweifeln, und muß auch da mit definitivem Ausspruche auftreten, wo der Shakespeare-Gelehrte seinen Collegen gegenüber im Verlaufe sachlicher Discussion vielleicht zu Zugeständnissen bereit ist.

Die charakteristische Bedeutung der Schmidt'schen Ausgabe kann nicht kürzer und klarer als durch Wiedergabe eines Theils der Vorrede dargelegt werden:

> '... Erläuternde Bemerkungen durften in sprachlicher Hinsicht sich darauf beschränken, auf Abweichungen vom heutigen Gebrauch aufmerksam zu machen und für das Veraltete das jetzt Gültige anzugeben. Dies unermüdlich zu thun, war allerdings nothwendig, wenn der Schüler nicht an den Regeln seiner Grammatik und an seinem Wörterbuch irre werden soll. Der erhebliche Umfang, zu welchem der Commentar bei solchem Verfahren angewachsen ist, mag immerhin die Frage nahe legen, ob die Einführung in Shakespeare unter Umständen nicht zweckmäßiger durch den deutschen als durch den englischen Unterricht geschieht.
>
> 'Sachlicher Erläuterungen bedurfte es bei dem vorliegenden Drama nur in sehr geringem Maße, da die behandelten historischen Verhältnisse jedem Primaner und Studenten geläufig sind. Aesthetische Erörterungen und Bemerkungen sind grundsätzlich vermieden.
>
> 'Was die Behandlung des Textes betrifft, so schien es zwar durch den Schulzweck geboten, die Orthographie zu modernisiren, doch ist die alte Schreibung beibehalten worden, wo sie augenscheinlich in verschiedener Aussprache ihren Grund hatte, wie in a'th für o'the und of the, y'are fur you're, you's für you shall, strook für struck, hoop für whoop usw. Auch das fehlerhafte Martius für Marcius ist unverändert gelassen, weil es charakteristisch schien, daß Shakespeare die in North's Plutarch gefundene Form nicht corrigirte; ebenso die falsche Namensstellung Martius Caius Coriolanus, für welche die neuen Herausgeber sonst durchweg Caius Marcius Coriolanus setzen.
>
> 'Die Kritik fand nur geringen Spielraum, da eine einzige alte Ausgabe, die Folio von 1623, maßgebend, und der Text derselben ziemlich correct ist......'

Wenn noch erwähnt worden ist, daß die Schmidt'sche Arbeit sich von der Delius'schen speciell durch reicheres grammatisches und lexikalisches Material, sowie durch die häufigeren und lehrreichen Hinweisungen auf den Gebrauch desselben Wortes in anderen Stücken unterscheidet, — wobei nicht unbemerkt bleiben soll, daß die Bedeutung des eben genannten lexikalischen Materials ganz besonders darin liegt, daß Schmidt die Frage oft klar stellt, in welcher Periode einem gewissen Worte eine specielle Bedeutung zuerst beigelegt wurde — so dürfen wir nun vielleicht durch einzelne Proben Schmidt's Stellung zum Texte illustriren und zunächst einige Stellen prüfen, an denen größtentheils, wie der Herausgeber sagt, 'voreilige Verbesserungs-Versuche zurückgewiesen' worden sind:[1])

I, 1, 95. *'to scale't a little more.* Die meisten Herausgeber schreiben hier, da sie mit der Lesart der alten Drucke nichts anzufangen wußten, *to stale't* etc., d. h. also: ich will's darauf wagen, die Geschichte noch etwas schaaler und trivialer zu machen. Aber unmöglich kann Menenius das sagen wollen; im Gegentheil muß er die Absicht aussprechen, den tieferen Sinn der Fabel darzulegen und die darin enthaltene Lehre eindringlicher zu machen; und die Correctur *to stale't* ist unbedingt zu verwerfen. Diejenigen, welche deshalb scale beibehalten, haben es sonst, da scale die Wagschaale bedeutet, in dem Sinn 'wägen' zu erklären gesucht, aber mit Recht wenig Zustimmung gefunden. Mehr möchte die Deutung Whitelaw's für sich haben, der *to scale* hier mit dem Subst. *scale*, 'Schuppe, Schaale' in Verbindung bringt und es interpretirt: schälen, bloßlegen, prüfen. Dieselbe Bedeutung sucht er auch für zwei andere, sonst anders genommene Stellen bei Shakespeare nachzuweisen. Vgl. zu II, 3, 257.'

Grade, indem Menenius die Absicht hat, 'den tieferen Sinn der Fabel darzulegen, und die darin enthaltene Lehre eindringlicher zu machen', wird er den allgemein gebräuchlichen oratorischen Kunstgriff anwenden, sie mit einer demonstrativ bescheidnen Form einzuleiten: 'Ihr habt die Geschichte wahrscheinlich schon oft gehört; Das schadet aber nichts, und ist sie schon breitgetreten, so werde ich sie durch nochmaliges Erzählen noch platter machen.' Er weiß sehr wohl, daß er sie nicht platt macht, weil seine Anwendung neu und in der augenblicklichen Sachlage ergreifend ist. Und je mehr er so den Werth der Geschichte selbst in seiner Einleitung herabdrückt, desto größer wird

---

[1]) Das Hereinrücken des Textes zeigt, daß die Note wörtlich citirt ist; bei den anderen Stellen wolle der Leser die Ausgabe selbst vergleichen.

die Wirkung der 'Moral' sein. Die Lesart *scale* kann zweifellos richtig sein, wirkungsvoller aber und psychologisch richtiger vom Standpunkte eines gewiegten Redners, einem eindrucksfähigen Volkshaufen gegenüber, ist die Emendation, wie sie auch mehr in den humoristischen Charakter des Menenius hineinpaßt. — Der Anführung der Stelle II, 3, 257 bedarf es nicht, denn so wenig daran zu zweifeln ist, daß *to scale* 'abwägen' heißt, so wenig spricht diese Thatsache für die Nothwendigkeit, daß an vorliegender Stelle 'abwägen' stehen müsse.

I, 4, 31. 'Die alten Ausgaben lesen: *you Shames of Rome: you Heard of Byles and Plagues Plaister you o're* etc. Ziemlich alle neuen Herausgeber haben daraus gemacht: *you shames of Rome! you herd of — Boils and plagues plaster you o'er* etc. Der Ausdruck *herd of biles* (oder moderner *boils*) and *plagues* schien ihnen unpassend (wie er es in der That auch sein mag und sein soll), und sie nahmen an, daß Coriolan nach *you herd of* abbricht, weil er keinen Ausdruck findet, der stark genug ist, seine Verachtung auszudrücken, und nach einer Pause mit einem neuen Satz seine Flüche fortsetzt. Dagegen ist zu bemerken, 1) daß die Situation nicht danach angethan ist, sich viel auf Worte zu besinnen, namentlich bei einem Coriolan, und daß es für diesen grade charakteristisch erscheinen dürfte, wenn er das unpassendste Wort wählt, wenn es nur das stärkste ist. An *you shames of Rome*, ihr Schandmale Roms, schließt *you herd of biles and plagues*, die Heerde von Pestgeschwüren, d. h. die mit Pestgeschwüren bedeckte Heerde, sich als eine im Munde Coriolan's nicht so sehr auffallende Hyperbel an. 2) *to plaster* (Shakespearisch *plaister*) heißt bei unserm Dichter nicht schlechtweg bedecken, sondern bepflastern, und man kann doch nicht sagen: Pestgeschwüre mögen euch bepflastern. Vielmehr ist die Stelle so zu übersetzen: Du Heerde voll von Pestgeschwüren, bepflastere Dich (you für yourselves) von oben bis unten usw. Daß das Folgende sich nicht mit logischer Strenge anschließt, ist dem Charakter der ganzen Rede gemäß'.

Schmidt, der die Lesart acceptirt:

You shames of Rome! you herd of biles and plagues,
Plaster you o'er, that you may be abhorred . . .

stimmt mit der Neuerung, den Satz nach *herd of* zu unterbrechen, nicht überein, so wenig er es für passend hält, von einer *herd of biles* zu sprechen, und wenn ich selbst andrer Ansicht bin, werde ich der seinigen gewiß nicht die Berechtigung absprechen, nur fürchte ich, daß er sich in der Behauptung irrt, daß wirklich 'ziemlich alle neuen Herausgeber' den Ausdruck *herd of biles* für 'unpassend' gehalten haben.

Es giebt ja doch recht viele, welche ihn ohne Rückhalt und Beschränkung acceptirten. — Jene Unterbrechung des Satzes nach *herd of* weist er zurück, weil 'die Situation nicht danach angethan ist, sich viel auf Worte zu besinnen, namentlich bei einem Coriolan, und daß es für diesen gerade charakteristisch erscheinen dürfte, wenn er das unpassendste Wort wählt, wenn es nur das stärkste ist'. Charakteristisch für einen Coriolan! Gut! — Aber für welchen Coriolan? Doch jedenfalls nur für den vom Dichter gezeichneten. Wo finden wir aber beim Shakespeare'schen Coriolan irgend eine Verlegenheit um das passende Wort? Im Gegentheil! Er wird beredter im Zorn, und wenn er in gleichmüthiger Stimmung wortkarg ist, so stürmt ihm, gereizt, die Rede von den Lippen wie ein Bergquell, nie stockend, Alles mit sich fortreißend, und immer Das prägnant treffend, was er sagen will. Also ein unzutreffendes Wort wählt Coriolan nicht — wenigstens hat Shakespeare uns durch die Zeichnung des Charakters nicht berechtigt, es vorauszusetzen. Es ist aber die Frage, ob die Unterbrechung das Produkt eines 'Sich auf Worte besinnen' ist? Nicht nur, weil man der Gedanken ermangelt, sondern sehr häufig, weil sie zu mächtig herzuströmen, weil sie sich gleichsam aufstauen, unterbricht man sich. Wenn Coriolan sagt: *You shames of Rome! You — Herds of boils and plagues plaster you o'er*, so unterbricht er sich vielleicht, weil ihm die 'Herde von Geschwüren und Krankheiten' noch besser gefällt, seinen Gedanken noch kräftiger ausdrückt, als das schwächere Wort, welches dem zweiten *You* folgen sollte.

Die 'Heerde von Pestgeschwüren' als Anschluß an die 'Schandmale Roms' würde durchaus zu acceptiren sein, wenn der weitere Verlauf des Satzes es zuließe. Wenn er es aber nicht zuläßt, dürfen wir einem Texterklärer wohl kaum ohne Zögern gestatten, dem Dichter, wie es leider sehr oft geschieht, da einen Mangel an logischer Strenge vorzuwerfen, wo der Mangel mehr in der eignen Erklärung liegt. Die von 'ziemlich allen neuen Herausgebern' vertretne Lesart sagt: 'Ihr Schandflecke Roms! Ihr — — Möchten Euch doch ganze Heerden von Geschwüren und Krankheiten bedecken, so daß man sich vor Euch entsetzt, eh' man Euch sieht, und Einer den Andern gegen den Wind hin schon auf eine Meile Entfernung ansteckt!' Ob Shakespeare den Satz so geschrieben hat, ist nicht zu entscheiden, aber jedenfalls ist er in sich richtig, und hat nur einer noch zweifelloseren Form den Platz zu räumen. Ich glaube nicht, daß die von Schmidt vorgeschlagne Form diesen Charakter der Zweifellosigkeit an der Stirn trägt: 'Du Heerde voll von Pestgeschwüren, bepflastre Dich, so daß man sich vor Dir entsetzt etc.' Nun ist es gewiß eine ganz correct hygienische Vorschrift, daß man sich bepflastern solle, wenn man Geschwüre hat, daß aber durch das

Pflaster der Geruch und die Ansteckung sogar vergrößert werden, ist ein wohl noch nicht feststehender Erfahrungssatz; bisher glaubte man immer, die Bepflasterung sei ein Mittel, um die unangenehmen Einwirkungen nach außen zu verringern. — Ferner möchte ich fragen, warum man nicht sagen könne 'Pestgeschwüre mögen Euch bepflastern', und warum es ganz besonders ein Coriolan nicht solle sagen können, der, nach der Charakteristik unsres Herausgebers, gern 'das unpassendste Wort wählt, wenn es nur das stärkste ist'.

Wir haben hier wieder einmal einen Beweis dafür, wie Shakespeare nach dem Behagen der Editoren ein doppeltes Gesicht zeigen muß: Er ist ihnen correct, wenn seine 'Correctheit' ihre Ansicht unterstützt, und ist wiederum incorrect, bis in die Grenzenlosigkeit hin, wenn das 'Incorrecte' ihre Erklärung fördert.

II, 3, 122. '*in this wolvish tongue*, ein allerdings undeutlicher Ausdruck, den aber der Dichter wahrscheinlich mit Beziehung auf das Sprüchwort: *who keeps company with wolves will learn to howl*, mit den Wölfen muß man heulen, gewählt hat. Warum soll ich mich in diese schlechte Sitte fügen, fragt Coriolan, und mit den Wölfen heulen? Alle Herausgeber haben es als selbstverständlich angenommen, daß die Stelle corrumpirt sei, und bald *wolvish*, bald *tongue*, bald beide Wörter geändert, wozu sie dadurch noch ermuthigt wurden, daß schon der Setzer der 2. Folio an der Stelle Anstoß nahm und auf gut Glück *gown* für *tongue* druckte. *Wolvish togue* oder *toge, woollen togue*, *woolless togue*, *foolish togue* resp. *gown*, Alles hat seine Vertheidiger und Erklärer gefunden. Daran dachte keiner, zu untersuchen, ob *togue* oder *toge* überhaupt ein Shakespeare'sches Wort sei. Es findet sich aber nirgends, wenn man eine unhaltbare Variante *toged* für *tongued* im Othello nicht heranziehen will; und wenn es sich auch sonst fände, würde es an unsrer Stelle das unpassendste Wort sein, welches der Dichter für das *gown of humility* wählen konnte. — *Wolvish* für das heutige *wolfish* ist die einzige von Shakespeare gebrauchte Form; vgl. *elvish, leavy, liveless* etc.; auch *wives* für *wife's* etc.'

Die Thatsache, daß Shakespeare ein Wort *toge* nirgends gebraucht, ist als Beweis recipirt, und zwar mit voller Berechtigung, ja sogar Nothwendigkeit, denn wenn wir diesen Damm nicht zögen — welche Sturmfluth neuer Wörter würde über den Shakespearetext hereinbrechen! Aber 'unpassend' grade könnte ich das Wort *toge* an dieser Stelle nicht finden, und muß außerdem den Herausgeber darauf aufmerksam machen, daß er sich selbst die Möglichkeit genommen habe, unpassende Worte beim Coriolan zu perhorresciren; er sagte oben ja, daß es für Coriolan grade

charakteristisch erscheinen dürfe, 'wenn er das unpassendste Wort wählt, wenn es nur das stärkste ist'.

Die von unserm Herausgeber vertretne Lesart, und seine Erklärung derselben bedarf wiederum der Rechtfertigung, daß es 'dem Charakter der ganzen Rede gemäß' sei, wenn 'das Folgende sich nicht mit logischer Strenge anschließt', denn sonst wären die Worte *I stand here in this wolvish tongue* mit dem Sinne, den Schmidt ihnen unterlegt, undenkbar. Kein Engländer versteht es, daß jene Worte heißen sollen: 'Warum soll ich mich in diese schlechte Sitte fügen', oder 'Warum soll ich, gleich dem Wolf im Schafspelze, meine Zunge zum Lügen zwingen', und kein Engländer schreibt sie, wenn er solchen Gedanken ausdrücken will. Warum muß allein Shakespeare unenglisch schreiben und unklar denken?

Jede Lesart also, die etwas irgend möglicher Weise Shakespeare'sches bringt, ist der vorliegenden vorzuziehen, und da wir in der 2. Folio *gown* finden, so wäre das höchstens dann zu verwerfen, wenn Schmidt mit seiner Behauptung Recht hätte, der Setzer der 2. Folio, der 'an der Stelle Anstoß nahm', habe 'auf gut Glück *gown* für *tongue*' gedruckt. Zunächst möchte ich dem 'Setzer' mein Compliment machen, daß er an der Stelle Anstoß nahm, und würde ihm zum Dank dafür gern den Ruhm gönnen, das Wort *gown* eingeführt zu haben, wenn nicht ein Andrer früheren Anspruch daran hätte: Plutarch in der North'schen Uebersetzung, Shakespeare's Quelle, bringt das Wort *gown*,[1]) und so wird sich der 'Setzer' vielleicht in einen sehr intelligenten Editor verwandeln, der den Fehler der 1. Folio mit glücklicher Hand verbessert hat, und so doch einen Theil des Verdienstes für sich in Anspruch nehmen. — Sind wir erst über *tongue* und *gown* im Klaren, dann wird das *wolvish*, *woolless* oder *foolish* besser nicht zur Discussion gestellt, weil eine definitive Entscheidung doch nie gefunden werden wird. Eines nur ließe sich für die beiden letzten Formen, die man einführen möchte, trotzdem sie keine officielle Vertretung haben, anführen: Daß nämlich, wenn *woolless* oder *foolish* in der 1. Fol. stünde, es Keinem einfallen würde, die andre Lesart, *wolvish*, auch nur vorzuschlagen; so viele Wahrscheinlichkeit haben jene, so wenig diese! — Zum Schluß eine Frage für meine Belehrung: Hat das Sprüchwort, mit den Wölfen heulen, schon zu Shakespeare's Zeiten und in England existirt?

III, 2, 21. '*the things*, d. h. die Plebejer; vgl. II, 2, 113. III, 1, 179. III, 2, 9. Sie wären weniger von deiner Stimmung gewesen (*your* mit Nachdruck hervorgehoben und darum zweisilbig; vgl. I, 1, 159), hätten sich weniger dir ähnlich gezeigt und gleich dir den Mann

---

[1]) Plutarch, ed. North, 1579. pg. 244. l. 23. — 1595. pg. 242. l. 29.

4*

gespielt, wenn etc. So verständlich das ist, haben die Herausgeber doch an der Stelle zu conjiciren gehabt und sich schließlich für Theobald's Correctur *thwartings* für *things* entschieden. Für die Richtigkeit der alten Lesart spricht schon (wenn auch nicht ganz conclusiv) der Plur. *dispositions*, und der Umstand, daß *them* und *they* nach der neuen Lesart keine ausgedrückte Beziehung haben. Noch mehr der Ton der Rede, welche durch die Bemerkung, daß die verachteten Plebejer, *the things*, sich eben so gut ihrer Mannheit rühmen könnten, erst ihre scharfe Spitze erhält'.

Unser Herausgeber sagt: 'So verständlich das ist, haben die Herausgeber doch an der Stelle zu conjiciren gehabt . . .' Ich möchte den für die Herausgeber etwas milderen Schluß ziehen, daß, für sie wenigstens, die Verständlichkeit nicht eine absolute war, und daß sie nunmehr zu prüfen hätten, ob seine Erklärung das Absolute herbeiführt. — Die drei angeführten Stellen beweisen uns nicht, daß *thing* ein terminus technicus für Plebejer gewesen, oder von Shakespeare als solcher angenommen sei. II, 2, 113 nennt Cominius den Coriolan rühmend *a thing of blood;* III, 1, 179 nennt Coriolan den Sicinius, nicht weil er Plebejer, sondern weil er ein schwacher Greis ist *rotten thing*;

Hence, rotten thing, or I shall shake thy bones
Out of thy garments.

In dem dritten angeführten Satze III, 2, 9. sagt Coriolan

I muse my mother
Does not approve me further, who was wont
To call them woollen vassals, things created
To buy and sell with groats . . . .

Auch hier ist *thing* nur eine verächtliche Bezeichnung wie in dem *rotten thing*, und würde sich mit unserm deutschen 'Geschöpfe' etwa decken. Aber allerdings enthält grade diese Stelle, wenn man sie mit einer andern in Zusammenhang bringt, eine kleine Nuance von wenn auch nur sophistischer Beweiskraft für die Schmidt'sche Ansicht, doch hat er es versäumt, diesen Beweis zu führen. Volumnia, wie ihr Sohn sagt, *was wont to call them things* — und so hätte unser Herausgeber sagen können, daß sie diese Gewohnheit auch an der fraglichen Stelle übe. Aber es wäre eben nur ein sophistischer Beweis. Es ist ein großer Unterschied, ob Etwas verstanden wird, oder ob es verständlich ist. Daß der vorliegende Satz, wenn er einmal so geschrieben war, auch verstanden werden kann, wenn man nur den entschiednen Willen hat, ihn in der gegebnen Form zu verstehen, ist erklärlich; der Geist macht einige Sprünge, die Toleranz für die Form wird etwas größer, und das Verständniß ist da. Aber verständlich ist die Form nicht, wenn sie

den ausgesprochnen Gedanken vertreten soll, und kein Engländer drückt diesen in solcher Form aus. Das aber ist die erste Frage, die wir bei allen Text-Erklärungen und Emendationen in die vorderste Reihe stellen müssen: Kann Das möglicher Weise zu irgend einer Zeit von irgend einem gebildeten Engländer geschrieben werden, um auszudrücken, was es hier ausdrücken soll? Für den vorliegenden Fall bestreite ich es auf das Allerentschiedenste! Wenn Schmidt ferner sagt, daß der Plur. *dispositions* für die alte Lesart spreche, so behaupte ich das Gegentheil: 'Die Leute wären weniger von deiner Gemüthsstimmung gewesen' — in diesem Falle ist der Singular nothwendig; nur bei der Theobald'schen Correctur *thwartings* ist der Plural am Platze: 'Geringer wären die Durchkreuzungen deiner Pläne gewesen'. — Daß *them* und *they* 'nach der neuen Lesart keine ausgedrückte Beziehung haben', ist kein Beweis für Schmidt, denn in der nicht angezweifelten Lesart III, 2, 73. *go to them, with this bonnet in thy hand* hat *them* auch 'keine ausgedrückte Beziehung'. — Der Ton der Rede ferner, den der Herausgeber für seine Ansicht hervorhebt, dürfte bei beiden Formen in gleicher Kraft bestehen, und jedenfalls giebt die emendirte Form diesen Ton durch einfachere und weniger gewaltsame Denkmittel.

Endlich möchte ich zur Erwägung geben, ob bei Annahme des Wortes *thwartings* nicht der mehr adjektive Charakter des *lesser* am Platze ist, während bei *things* ein prononcirtes adverbiales *less* eintreten müßte? —

III, 2, 29. '*apt* = impressible, und dann im ethischen Sinn = gefügig (heute = geneigt). In Venus a. Ad.: *his tenderer cheek receives her soft hand's print, as apt as new-fallen snow takes any dint.* In Timon: *she is young and apt* (leicht zu lenken). Die vielfachen Verbesserungs-Versuche der Herausgeber beweisen nur ihre Unbekanntschaft mit der Sprache Shakespeare's'.

Ich habe schon oben eine Lanze für die Herausgeber zu brechen versucht; ihre 'Unbekanntschaft mit der Sprache Shakespeare's' muß durch angeführte Beispiele als zweifellos hingestellt werden, sonst ist der Vorwurf entweder ungerecht, oder mindestens unbewiesen. Daß die Zeile: *I have a heart as little apt as yours* in dieser Form zu verstehen sei, nachdem sie anscheinend so von Shakespeare geschrieben war, bedarf keiner Versicherung; aber es ist, wie ich früher schon sagte, ein Unterschied, ob etwas — einmal geschrieben — verstanden wird, oder ob es verständlich ist. Die vorliegende Zeile ist nun in der That verständlich für Jeden, der mit Shakespeare's Sprache bekannt ist, aber freilich in anderer Weise, als unser Herausgeber es zu glauben scheint. Sein aus Venus and Adonis angeführtes Beispiel trifft nicht zu, weil

hier *apt* in adverbialer Form als *aptly* zu verstehen ist, und somit in grammatikalischer Beziehung zum Vordersatze wie zum Nachsatze steht. Die Stelle aus Timon ist unglücklich als Beispiel gewählt, weil die Zeile unvollständig ist und daher bei manchem Herausgeber den Verdacht wecken kann, daß ihr zweiter Theil vielleicht verloren gegangen sei. Wenn die vollständige Zeile nun z. B. eine Form gehabt hätte, wie etwa: *She is young and apt to yield to new impressions?* Was dann? — Die, die Zeile verständlich machende Erklärung aber scheint mir darin zu liegen, dass das *that leads my use of anger to better vantage* sich auf *heart* und *brain* zugleich bezieht, und wenn dies sprachlich in der That nicht ganz correct ist, so glaube ich, daß wir hier grade vor einem der Fälle stehen, in denen wir an die 'Sprache Shakespeare's' und ganz besonders an die ihm eigenthümliche Schnelligkeit im Denken appelliren dürfen, welche ihn oft veranlaßt, sprachliche Sprünge zu machen, welche die Gewissenhaftigkeit des Grammatikers irritiren. Sein Gedanke kann folgender gewesen sein: *I have a heart as little apt as yours to lead* etc., *but yet a brain that leads my use of anger to better vantage.* Und das hat er in eine sprachlich unpräcise Form gekleidet. — Eine solche Auffassung dieses Satzes verbietet trotzdem irgend einem Herausgeber nicht, auch die Möglichkeit einer andern Emendation in's Auge zu fassen, und so beklage auch ich es nicht, in meiner Ausgabe des Coriolan die Lesart *lightly rapt* vorgeschlagen, und durch Beispiele unterstützt zu haben.

III, 2, 32. *'stoop to th' heart,* von allen neueren Herausgebern (nach Theobald) in *to the herd* verändert. Keiner hat darauf geachtet, dass Menenius in seiner Weise einen Commentar zu Volumnia's Worten geben will und sich auf *heart* in V. 29 bezieht. 'Ehe C. sich so demüthigen sollte, dass es ihm an's Herz, an die Seele geht' etc. *It angered him to the heart,* heißt es in Heinrich IV.; *he lies to the heart* in Othello'.

Wenn der Herausgeber statt der angeführten Beispiele andere gegeben hätte, welche dahin belehrten, daß *stoop to the heart* heissen könne 'es geht ihm an's Herz', so würde seine Erklärung durchaus annehmbar sein. Er hätte sie sogar noch durch die Hinweisung verstärken können, daß der Zusammenhang mit V. 29 sich in den folgenden Zeilen und dem in ihnen enthaltenen Bilde *the violent fit a' th' time craves it as a physic for the whole state* in medizinischem Sinne fortsetze und steigre. — Es bedarf aber, meiner Ansicht nach, durchaus nicht einer Trennung der beiden Lesarten *heart* und *herd.* In der I. Folio ist das Wort *Heard* geschrieben und ich bin überzeugt, daß Shakespeare ganz klar an den Doppelsinn von heard und heart gedacht und das Wortspiel beabsichtigt hat.

III, 3, 110. *'from Rome her enemies* für from Rome's enemies, ein Archaismus, der zwar nicht mit *her*, aber mit *his* sich noch ganz gewöhnlich bei Shakespeare findet; *the king his son* (vgl. das volksthümliche deutsche dem König sein Sohn). *the count his galleys; this knave his mother*. Für *her* weist Abbott ein Beispiel aus Bacon nach: *Pallas her glass*. Die Herausgeber schreiben sämmtlich *for Rome* für *from R.*'

Ich kann diesmal der Opposition gegen die Herausgeber beistimmen, aber nicht, weil ich Schmidt's Erklärung acceptirte, sondern weil es des *for* nicht bedarf; *from* sagt hier ganz Dasselbe: 'ich habe die Wunden von (durch) Rom bekommen, weil ich für Rom kämpfte. — Statt der oben angeführten Beispiele aber hätte ich lieber ein einziges gefunden, welches die Form als eine irgendwie mögliche hinstellte, in welche Schmidt seine Erklärung kleidet: *I can show marks from Rome her enemies upon me* — Ich kann von Rom seinen Feinden Spuren an mir aufweisen!! — —

Wir haben noch einige eigenen Emendationen Schmidt's zu prüfen: I, 3, 46 und I, 6, 76. Die bekannten Stellen *At Grecian Sword. Contenuing* . . . und *Oh me alone* . . . werden weder durch die Zurückweisung früherer Lesarten, noch durch den eigenen Vorschlag klarer, weil nicht die Werthlosigkeit der früheren, noch die Annehmbarkeit der neuen Form durch irgend welchen Versuch eines Beweises unterstützt wird.

I, 9, 43. Auch diese Stelle wird durch Schmidt's Aenderung nicht aus der Reihe der fragwürdigen Lesarten verschwinden, und ich erwähne ihrer nur, um wieder zu zeigen, wie Shakespeare immer à deux mains zu Diensten stehen muß. Oben, bei der Frage von *this wolvish tongue* kämpfte unser Herausgeber gegen *toge*, weil das Wort nie von Shakespeare gebraucht sei; im vorliegenden Falle aber sagt er: '*Overture* ist in dem Sinne wie hier Ouverture, Vorspiel, Prelude sonst von Shakespeare nie gebraucht; warum sollte er es aber nicht schon in einer Bedeutung gekannt haben, die es jetzt hat?'!

Was endlich die Emendation II, 1, 54: *thirst-complaint* für *first complaint* betrifft, so will ich nur constatiren, daß dieselbe bereits älteren Datums ist, und zwar wurde sie zuerst vom Collier'schen Corrector vorgeschlagen. Die von mir früher einmal angedeutete Lesart *feast* oder *fish of lent* gebe ich gern der lächelnden Kritik des Herausgebers preis, denn ich selbst habe sie nie für mehr als einen Versuch, eine Eventualität betrachtet, wohl aber glaube ich, daß er gut gethan hätte, anderer von Vorgängern proponirter Emendationen entweder zu erwähnen oder sie als unnöthig und unrichtig zurückzuweisen. —

Wie bis hierher dem Coriolan, sei nun auch dem Lear unsre

Aufmerksamkeit zugewandt. Folgendes ist das Produkt einer raschen Durchsicht:

I, 1. 74. Only she comes too short, that I profess
Myself an enemy to all other joys
Which the most precious square of sense professes, . . .

'So verschieden dieser Vers von den neuen Herausgebern erklärt wird, sind sie doch alle darin einig, *professes* als einen durch das *profess* in V. 74 veranlaßten Druckfehler zu streichen und dafür *possesses* zu setzen, wie die Quartos lesen. Delius erklärt: 'welche der kostbare Bezirk sinnlicher Wahrnehmung in sich schließt.' Wright: 'which the most delicately sensitive part of my nature is capable of enjoying'. Moberly: 'which the choicest estimate of sense possesses'. Die von andern gemachten Emendationsvorschläge *precious spirit, spacious sphere, precious sphere, spacious square*, bleiben am besten aus dem Spiel. *Square*, ursprünglich = Quadrat, und dann auch Winkelmaß, heißt bei Shakespeare im moralischen Sinne richtiges Maß, Regel, Norm. *I have not kept my square*, sagt Antonius, *but that to come shall all be done by the rule.* Als Adjectivum: *for those that were, it is not square to take on those that are, revenges*, es ist nicht in der Ordnung, nicht vernunftmäßig (Timon). *The most precious square of sense* ist also kein 'kostbarer Bezirk sinnlicher Wahrnehmung' etc., sondern: die kostbarste, höchste Regelrechtigkeit des Verstandes. Der ganze Vers also: alle Freuden, zu denen die normalste Vernunft sich bekennt, die solche als Freuden anerkennt. Damit ist denn *possesses* von selbst erledigt. Es wird auch deutlich, daß Regan die Goneril im Auge hat, die in der Zusammenstellung von *life with grace, health, beauty, honour* eben die Freuden genannt hat, *which the most precious square of sense professes.*'

The most precious square of sense — die normalste Vernunft — als wohlwollende und zwanglose Bezeichnung für 'meine Schwester Goneril' zu betrachten, ist leider kein Shakespeare'scher Gedanke; wenn er es wäre, es würde uns jedenfalls das seelische Functioniren des Dichters bei seinem Schaffen in neuem Lichte zeigen. Aber auch den anderen Erklärern gegenüber darf man Mephisto's Wort ausrufen: 'Wozu der Lärm!' *The most precious square of sense* ist 'der werthvollste Raum (das kostbarste Gebiet) des Empfindens.' Und welcher Raum ist das? Nun, welcher andre kann es sein, als das Herz? 'Ich erkläre mich einen Feind aller anderen Freuden, welche das Herz als solche anerkennt.'

Der Beispiele also, welche constatiren sollen, daß Shakespeare das Wort *square* an andern Stellen in der That auch in seiner materiellen Bedeutung angewandt habe, bedarf es für den vorliegenden Fall nicht. — Was *professes* betrifft, so stimme ich natürlich mit Schmidt für die Lesart der Folio, und finde grade in der Wiederholung — die einen Gegensatz in sich schließt —: *I profess*, und *which . . . professes*, eine echt Shakespeare'sche Form.

I, 1. 85. *although our last and least.* Die Quartos lesen für V. 85—87: *although the last, not least in our dear love, what can you say* etc. Die neuen Herausgeber (wohl mit einziger Ausnahme von Delius) haben eine Combination aus Folios und Quartos in den Text gesetzt: *although the last, not least, to whose young love* etc. *The last and least* war eine sprüchwörtliche Verbindung, die Shakespeare im Auge hat, wenn er im Gegensatz dazu die Wendungen braucht: *as the last best* (Ant. u. Cl.); *the last was the greatest* (All's well); und unsrer Stelle am nächsten kommend: *though last, not least in love, yours* (sc. hand), *good Trebonius* (Jul. Cäsar). Aber gerade die Verbindung *our joy, although our last and least,* mit Beibehaltung der volksthümlichen Phrase, hat etwas ungemein Zärtliches und Rührendes. Cordelia ist Lear's Letztes, Kleinstes und Geringstes, denn mit den jüngsten Kindern hat man von je die wenigsten Umstände gemacht, aber fremde Fürsten kommen als *rivals in her love* zu einem *amorous sojourn,* und bieten ihr die *vines of France and milk of Burgundy* für ihre junge Liebe. So entsteht ein schönerer Gegensatz als in der Variante *the last, not least.*'

Der Kernpunkt obiger Erklärung muß in dem 'schöneren Gegensatze' liegen, von dem Schmidt spricht. Dieser Gegensatz würde, frei wiedergegeben, ungefähr Folgendes sagen müssen: 'Um Dich bewerben sich, trotzdem Du das Geringste bist, die Fürsten etc.' 'Schön' fände ich den Gegensatz nun grade nicht, doch Shakespeare könnte ihn trotzdem hingestellt haben; dann aber hätte er eine andre, und zwar sehr nahe liegende Form dafür gefunden, indem er V. 85 einfach in seiner Hälfte umstellte, nämlich statt

Although our last and least, to whose young love

Folgendes las:

Now, our joy,
To whose young love, although our last and least,
The vines etc.

(wobei man natürlich zu *last and least* in Gedanken *thou art* und *child* zu ergänzen hätte). Wird dieser Gegensatz aber nicht acceptirt, so muß *although*, in der Lesart der Folio, als dem *now, our joy* gegenüber stehend.

für falsch erklärt werden. 'Nun, unsre Freude, obgleich unser Letztes und Kleinstes' — er braucht sich doch nicht zu entschuldigen, daß er sein jüngstes Kind, sein Nesthäkchen am meisten liebt, am meisten verzieht? Es scheint zwar verschiedene Erfahrungen auf diesem Gebiete zu geben, denn während Herr Schmidt findet, daß man mit den jüngsten Kindern die wenigsten Umstände mache, habe ich immer gehört, daß sie die verzogenen Tyrannen des ganzen Haushaltes seien. — Hier wäre also der Gegensatz zwischen *joy* und *last and least*, welcher sich durch *although* markirt, durchaus unzulässig; wenn es, statt sich gegenüber zu stehen, zusammengehörte, würde ich entschieden dafür stimmen, denn ich fände den Gedanken nur natürlich, der etwa in den Worten läge:

... Than that conferred on Goneril. Now, Cordelia,
Our joy, our last and least, to whose young love ...

'Meine Freude, mein Jüngstes, Kleinstes' (zugleich auch: 'meine letzte Freude und mein jüngstes Kind'); aber so steht es eben nicht im Texte und kann deshalb nicht zur Erwägung gezogen werden. — Wir finden aber die einfachste Lösung, wenn wir dem Streite zwischen Folio und Quarto besonders an dieser Stelle näher treten. Grade hier hat wahrscheinlich eine spätere Hinzufügung, während der Probe, und zwar nur in das Memorir-Buch des Schauspielers, der den Lear gab, und zwar von Shakespeare selbst gemacht, stattgefunden. Wer häufiger auf der Bühne verkehrt und den Proben beigewohnt hat, weiß, wie ein Stück grade in diesem Stadium seines 'Fertigwerdens' von Fall zu Fall verändert wird. Zuerst lauteten die Zeilen:

But now our joy
Although the last, not least in our dear love,

darauf dehnte Shakespeare den Gedanken aus und verwandelte ihn:

Now our joy,
Although our last not least, to whose young love ....

Als später dann Hemminge und Condell den Text aus altem ihnen zur Verfügung stehendem Material für den Druck bereiteten und auch das Memorir-Buch des Lear zu Hülfe nahmen, machten sie den Fehler, das *not* in *and* zu verwandeln. —

I, 1. 171. Für das *that* der Folio, gegenüber dem *since* der Quartos und der späteren Herausgeber, trete ich mit Schmidt in die Schranken. Ebenso stimme ich ihm I, 1. 251 *respect and fortunes*, I, 1. 308 *sit* für *hit*, und I, 2. 132, *on necessity* vollständig bei. Auch bei I, 1. 209 stehe ich auf seiner Seite, weil die Folio-Lesart *in* vollständig ausreicht.

I, 1, 217. *That she who even but now was your object,*
The argument of your praise, balm of your age.

So die Fol. I. — Die Quartos und späteren Folios lesen dafür *your best object.* Mir gefällt Beides nicht, und ich glaube, der Fehler liegt in *your.*

That she, who even but now was the object,
The argument of your praise .....

I, 1, 228. *what I will intend, I'll do't before I speak,* enthält meiner Ansicht nach einen Gegensatz, den Cordelia zwischen sich und ihren Schwestern feststellt. 'Wenn ich etwas beabsichtige, so spreche ich es nicht aus, sondern thue es'.

I, 2, 24. Beide Lesarten, sowohl die der Folio, *prescribed,* wie die der Quarto, *subscribed,* sind nur annehmbar, wenn man dem betreffenden Worte viele Gewalt anthut, um es zu der Bedeutung empor zu schrauben, die es an dieser Stelle haben müßte. Gloster meint, indem er diesen Satz sagt, nichts Andres, als: 'Der König fort? Und hat seine Macht verpfändet?' Verpfänden — verschreiben — das soll es heißen; und giebt *subscribed* das besser wieder, als *prescribed?* Ich glaube kaum, und stimme daher faute de mieux mit Schmidt für die Folio.

II, 4, 103. *'commands', tends service.* Die Mehrzahl der Quartos hat *commands her service,* und diese bequeme Variante ist von den neueren Herausgebern ohne Weiteres in ihre Texte aufgenommen worden. Es blieb dabei unberücksichtigt, daß eine, und wahrscheinlich die älteste, Quarto *come and tends service* liest, sinnlos und offenbar mißverständlich, aber fast mit derselben Buchstaben-Formation wie die Folio. Ebenso, daß Lear nicht blos von Regan, sondern auch von Cornwall Gehorsam und Dienst verlangt, und daß die Situation wenigstens erfordern würde: *commands them service,* welches auch dem ductus literarum der ächten Lesart näher gekommen wäre. Was diese letztere anbetrifft, so muß zugegeben werden, daß *tend,* welches sonst so vielfach mit *attend* zusammen fällt, bei Shakespeare an keiner andern Stelle die Bedeutung 'erwarten' hat, in welcher er *attend* sehr häufig braucht .....'

Ich stimme durchaus für die Lesart der Folio und finde, daß sie das einzige und tief ergreifend Richtige giebt. Das Fortlassen der Vorsilbe *a* kommt des Verses wegen so häufig bei Shakespeare vor, daß seiner kaum Erwähnung gethan zu werden braucht. — Lear ist ja schon gebrochen, er weiß, daß man ihm nicht gehorcht, und um so nervöser — in Angst und Mißtrauen gegen Das, was seine Machtlosigkeit und die Härte seiner Kinder ihm bereiten werden — spielt er — vor sich selbst, sich selbst belügend! — den mächtigen und auf seine Macht vertrauenden Herrn! 'Der König will den Cornwall sprechen; der theure Vater will seine Tochter sprechen, er befiehlt und erwartet Dienstbereitwilligkeit (Gehorsam).' —

II, 4, 104. *breath and blood*, unser 'Fleisch und Blut'; an deren Stelle hier mit fast bessrer Berechtigung 'Odem und Blut' steht.

II, 4, 113. *death on my state!* Das ist ein Fluch, den Lear in jenen guten Tagen anwandte, als er noch Herrscher war! Der Macht konnte er sich entkleiden, aber nicht so leicht der Gewohnheiten, und so spricht der Bettler noch so, wie der König gesprochen hatte! —

II, 4, 123. *The cockney* war wohl *the cook*, und das Sprüchwort mochte etwa lauten: 'Kopf weg, ihr Spaßvögel, sagte die Köchin zu den Aalen, die sie lebendig in den Tiegel stopfte, als sie die Köpfe herausstrecken wollten. Ihr Bruder gab seinem Pferde aus reiner Gutmüthigkeit das Heu mit Butter.' Von der Köchin Einfalt und der Gutmüthigkeit ihrer Familie ist keine Rede, sondern es ist eine beißende Anwendung auf Lear und seine Kinder. Auf die Kinder, die, wo sie milde sein sollten, hart sind, und vielleicht Freundlichkeit und Güte da vergeuden, wo beide nicht angewandt sind; auf Lear, der das Gleiche, in seiner Stellung Cordelien und den beiden Anderen gegenüber, verschuldet hat.

II, 4, 170. *To fall and blast her pride.* — M. Mason's Erklärung ist an sich die einfachste und nächstliegende, und wir entgehen jedem Zweifel über den transitiven oder intransitiven Sinn des Wortes *fall*, wenn wir lesen: *Do fall* ... — Aber auch ohne solche Aenderung ließe sich Lear's Fluch verstehen; es ist eben ein Produkt des gesteigertsten Empfindens, das eine ihm adäquate Form sucht: 'Ihr giftigen Dünste, die ihr von der Sonne nur allein zu dem Zwecke hervorgerufen seid, um auf sie niederzufallen ..., vernichtet ihre Schönheit!' Außerdem giebt es noch zwei naheliegende Eventualitäten, wir können lesen: *To fell* (*you are drawn to fell her pride*), und ebenso *Do fell* (*her pride*).

II, 4, 274. Vielleicht wäre die Lesart richtig: *You heavens, give me but patience, patience!* Das Wort wäre das erste Mal zweisylbig zu lesen, während es, das zweite Mal dreisylbig betont, hieraus eine charakteristische und den innern Zorn Lears bezeichnende Energie schöpfen würde.

III, 1, 15. *And bids what will take all* heißt, wie mich dünkt: *He bids to whosoever wishes to do so, to take all from him.*

III, 1, 25. Ich glaube nicht, daß *intelligent of* = *bearing intelligence, giving information* sei, sondern möchte es eher = *knowing all about our state* lesen.

III, 4, 37. *Fathom and half, fathom and half; poor Tom!*

Bei der Erklärung dieser Stelle und vielen der folgenden Reden Edgar's, wie sie aus den Händen aller Herausgeber hervorgegangen sind, wurde vielleicht ein wichtiges Moment vergessen: daß nämlich Shake-

speare ein Kunstwerk nicht nur in der Zeichnung des wirklichen Wahnsinns (Lear), sondern auch in der des fingirten geliefert habe. Während der wirkliche Wahnsinn sich im Lear so naturgemäß entwickelt, daß Aerzte an seiner Darstellung gelernt haben, ist wieder die Zeichnung der Fiction grade darin so treu, daß sie übertreibt. Edgar spricht künstlich wirklichen, unsinnigen Unsinn; bei Lear dagegen hat die dem Leben abgelauschte Zeichnung des werdenden und wachsenden Irrsinns den charakteristischen Zug, den wir im Hamlet ausgedrückt finden: *though this be madness, there is method in it.* Es wird daher unmöglich sein, Edgar's Unsinn zu erklären, und während sein fingirter Wahnsinn einerseits übertreibt, ist er andrerseits wieder zu vernünftig; ein wirklich im Geiste Gestörter spricht nicht so logisch, wie wir Edgar III, 4, 87 ff. reden hören. —

III, 4, 61. Der Editor Schmidt sagt: '.... die hergebrachte Erklärung, Infection, Ansteckung' (nach Wright und Delius) ist unbegründet und sprachwidrig ... der Herausgeber des Shakespeare-Lexikon, Schmidt, sagt p. 1174: 'to take = to catch (as a disease): *he hath ta'en the infection*, Ado II, 3, 126'.

III, 5, 8. Eine vortreffliche Erklärung, der ich durchaus beistimme.

III, 7, 65. Hier stehe ich ganz auf Seiten der Quartos, und verstehe die Stelle folgendermaßen: 'Jede Grausamkeit bei Dir vorausgesetzt (zugestanden) — so weit wärst Du nicht gegangen, auch nur Wölfe, die an Deinem Thore geheult hätten, der Wuth des Sturmes zu überlassen'.

IV, 1, 22. Nicht genau wie Wright, aber sehr ähnlich, fasse ich die Stelle, ganz im Gegensatze zu Delius und Schmidt auf, und finde in Schmidt's Shakespeare-Lexikon einen Beleg gegen die Behauptung unsres Herausgebers, 'daß die Bedeutung, die Wright dem Worte *means* giebt, bei Shakespeare und vielleicht im ganzen Bereich der englischen Sprache unerhört ist'; siehe Shakespeare-Lexikon II, p. 705, Col. 1, Zeile 3. *middle station, medium, mediocrity.* Und so hier: *Our mediocrity secures us, and our mere defects prove our commodities.* Wo steht denn in dem Satze

Full oft 'tis seen,
Our means secure us, and our mere defects
Prove our commodities

ein einziges Wort, welches so übersetzt werden könnte, daß es dem Ganzen den von Delius und Schmidt vertheidigten Sinn gäbe: 'unsre Mittel (d. h. das, was uns als ein persönlicher und gesellschaftlicher Vorzug erscheint), machen uns sicher und sorglos, und werden dadurch für uns eine Gefahr'? Meines Erachtens heißt der Passus: 'Man hat oft

gesehen, daß unsre Mittelmäßigkeit (die Niedrigkeit unsrer Stellung) uns schützt, und daß grade unsere Mängel uns Behagen bereiten'. Eine Umschreibung des alten Gedankens: 'Der Blitz, welcher die Eiche zerschmettert, schont des niedrigen Baumes'.

IV, 2, 28. *my fool*, d. h. my dupe ....'

Ich glaube nicht; *fool* steht im Gegensatz zu *man*, wie Goneril ja sagt: *the difference of man and man*, und es ist hier 'Narr' im Sinne von 'Hofnarr' gemeint. 'Du bist mein Herr, Dich liebe ich, den Mann — er aber steht tief für mich, wie ein Narr! Darum hat er auch nur meinen Körper — Dir gehört meine Seele!'

IV, 2, 47. '*tame*, ein wegen seiner Zahmheit verdächtiger Ausdruck ...'

Der Herausgeber vergißt, daß der ganze Vers heißt: *send quickly down to tame the wild offences*, und daß sich da ein nicht allzu zahmer Gegensatz zwischen *tame* und *wild* präsentirt.

IV, 3, 31. Natürlicher wird Vers und Sinn durch *it*, aber schön und wahr und Cordeliens würdig nur durch *pity*. — *There he shook* ist ein Druckfehler für *she.*

IV, 3, 33. Walker hat gewiß ganz Recht: *her heavenly and clamour-moistened eyes.*

IV, 7, 17. Eine vorzügliche Erklärung.

V, 3, 160. Die trotzige Antwort kommt nicht aus Edmund's Munde, der jetzt in seinem Innern gebrochen ist, und Alles zugesteht; die Worte müssen von Goneril gesprochen sein; denn sie als eine 'Einleitung' zu Edmund's vollem Geständnisse anzusehen, dazu haben sie weder Klang noch Bedeutung; sie können nie ausdrücken: *Do not trouble you with asking me, I shall tell you all.*

Wenn ich etwas ausführlich in der Prüfung der beiden von Schmidt edirten Stücke war, so geschah es, um festzustellen, in wie weit seine so allgemein und mit vollstem Rechte hoch anerkannte Bedeutung für die Shakespeare-Forschung sich auch auf die emendatorische Seite — produktiv und kritisch — unsres Arbeitsfeldes erstreckt. Die bisher von ihm veröffentlichten Dramen, ganz besonders der Lear, welcher eine meisterhafte Vergleichungs-Arbeit der Folio- und Quarto-Ausgaben ist, zeigen, daß wir auf Schmidt als einen der Herausgeber zu blicken haben, welche uns das gewissenhaftest und sachkundigst geklärte Material in Behandlung und Vergleichung der Original-Drucke bieten werden; er wird ferner in die Reihe Derer treten, welche für uns als Autoritäten in Bezug auf Sprache und Grammatik der Shakespearischen Zeit dastehen, und kann deßhalb leicht des Verdienstes entsagen, einen hohen Platz im Kreise der Emendatoren einzunehmen. —

Die Arbeit der Herren Fritsche und Wagner erfüllt in manchen

Beziehungen ihre Aufgabe in höherem Grade als die Schmidt'sche, weil sie sich discreter innerhalb der Grenzen hält, die für Schulzwecke geboten scheinen; bei Schmidt kam der Schulmann unwillkürlich in Conflict mit dem gelehrten Shakespearianer, und mußte diesem häufiger das Feld räumen, als für die pädagogische Aufgabe erwünscht sein mochte. Die beiden anderen Herren haben das vorhandne Material gewissenhaft geprüft, gesichtet und benutzt und so eine für Schulzwecke durchaus brauchbare Ausgabe geliefert.

Herr Fritsche charakterisirt das anerkennenswerthe Princip, das er seiner Arbeit zu Grunde gelegt hat, in folgender Art:

'Diese Ausgabe beruht auf Alexander Schmidt's Shakespeare-Lexikon, welches von jetzt an jedem unentbehrlich sein wird, auf Abbot's mitunter etwas haarspaltender, aber doch höchst schätzenswerther Shakespearian-Grammar und den Noten 'Variorum', insbesondere der Cambridge-Herausgeber. Sollten Kenner finden, daß hin und wieder neue Erklärungsversuche Beifall verdienen, so würde dies dem Herausgeber eine sehr schmeichelhafte Anerkennung sein, doch gesteht er offen, daß ihm bei einem so vielfach commentirten Autor wie Shakespeare die Schwierigkeiten des Veranstalters einer Schulausgabe weit mehr in der passenden Auswahl und Benutzung schon vorhandener Erläuterungen, als in der Beibringung neuer Momente zu liegen scheinen.

Der Text ist der der Cambridge-Herausgeber mit wenigen Abweichungen, jedoch unter durchgängiger Annahme der Orthographie Dyce's . . . . . .'

Einige Bemerkungen, die ich machen will, sollen nur zeigen, daß ich dem Werke die gebührende Aufmerksamkeit auch im Einzelnen gezollt habe.

Akt I, Scene 3. Note 20.

'. . . Shakespeare misst *interest* am Schluss des Verses mitunter dreisilbig, in der Mitte zweisilbig; vergl. p. 42:

And what / of him? / did he / take in / terest?
No, not / take in / terest; not / as you / would say.

Ich glaube, daß Shakespeare's Messung eine andere ist; ich lese die letzte Zeile folgendermaaßen:

No, not / take int'rest; / not as / you would / say.

I, 3. N. 63. Hier glaube ich, daß der englische Schauspieler mehr als das *i* in *estimable* syncopirt, und *estimable* in eine Form zusammenzieht, die fast wie *estmal* klingt. — Siehe II, 7. Note 5 und III, 2. Note 79.

II, 2. N. 1.

'Der erste Satz scheint verdorben, denn er steht mit allem Folgenden in Widerspruch, da Launcelot's Gewissen ihm ja durchaus

nicht behülflich sein (*serve*) will, ihn seinem Herrn abwendig zu machen. Vielleicht ist im Druck *not* hinter *will* ausgelassen, oder *save* für *serve* zu lesen. Dann wäre der Sinn: Mein Gewissen will freilich mich davor bewahren, fortzulaufen, aber der Teufel versucht mich etc. Wenn Launcelot auch viel Seltsames durcheinander redet, so kann er doch nicht mit einem seinen Gedanken völlig verkehrenden Ausdruck anfangen.'

Die Sache ist nicht so ernsthaft zu nehmen, denn Launcelot hat gar nicht die Absicht, logisch zu sein. Er ist entschlossen davon zu laufen, mit Einwilligung seines Gewissens, oder ohne eine solche, und schiebt demselben sogar die Verantwortung für sein Davonlaufen in die Schuhe. *Cerntainly my conscience will serve me to run from this Jew my master.* Das ist der feststehende Ausgangspunkt seiner Logik. Der arme Bursche mag sich aber drehen und wenden — er kommt zu keinem mathematisch richtigen Resultate, und macht's wie die Kinder, die ihre Puppen schlagen, wenn sie nicht artig sind — er schlägt auf's Gewissen, d. h. er wirft Ausgangspunkt und Logik bei Seite, und läuft davon — das Gewissen mag sehen wie es fertig wird! — So, dünkt mich, ist die Stelle aufzufassen.

II, Sc. 2. N. 32. *To set up one's rest* ist noch heute ein beim Hazardspiel gebräuchlicher Ausdruck, der nicht nur bedeutet 'ein Spiel wagen', sondern in der That wörtlich 'seinen Rest halten', d. h. seinen ganzen Einsatz auf die eine Chance wagen.

II, 2. N. 46. Die hier vorgeschlagene Auflösung des 'verworrenen' Satzes ist ganz annehmbar, obwohl es eine noch einfachere giebt: *If any man in Italy have a fairer table* (d. h. Ob es wohl in ganz Italien einen Mann geben mag, der eine bessre Handfläche hat), *which doth offer to swear upon a book,* (*that*) *I shall have good fortune* (welche solch eine Gelegenheit bietet, auf die Bibel zu schwören, daß ihr Besitzer, nämlich Ich, gutes Glück haben werde).

II, 4. N. 4. Hier steht *we have not spoke us* an Stelle von *we have not bespoke us.*

II, 5. N. 19. Diese Scandirung scheint mir gezwungen. Shakespeare hat *doors* hier gewiss nicht zweisilbig gemessen, sondern *shut doors* zu einem Fusse gemacht.

II, 5. N. 27. Ich möchte das Bild eher auf ein Rennpferd in der Bahn angewandt wissen, das nach erlangtem Siege langsam zurückgeht.

II, 5. N. 45. Bei *Beshrew me* ist nicht *I* zu ergänzen, sondern *god.*

II, 6. N. 22.

'. . . . . . Eigentlich aber ist der Ausdruck *insculped* ungenau, da die Figur doch nicht eingegraben war, sondern als Relief hervortrat; um die letztere zu bezeichnen, ist eben *upon* hinzugefügt.'

Wenn der Ausdruck ungenau ist, macht ihn das *upon* weder genauer noch richtiger. Wir stehen hier wieder vor einem der früher schon von mir erwähnten raschen Gedankensprünge Shakespeare's: er sagt *stamped in gold*, und denkt nun schnell an *stamp* und an den Proceß, der mit einem solchen vorgeht, um ihn für seine Zwecke brauchbar zu machen — *upon a stamp something is insculped.*

II, 6. N. 24. *Carrion* heißt, meiner Ansicht nach, weder hier noch in der aus King John angeführten Stelle 'fleischlos', sondern 'verwest, verrottet', wie es immer heisst.

II, 7. N. 4. Was soll die Bemerkung bedeuten: '*Stones* doppelsinnig'? In welchem Sinne doppelsinnig?

II, 7. N. 14. *mind of love* heißt hier nicht liebendes Gemüth, noch darf ein Komma hinter *mind* gesetzt werden; gegen letztere Emendation müßte man sogar wirklich eine 'Beschwörungsformel' anwenden — *mind of love* heißt nur *mind full of thoughts of love.*

II, 8. N. 6. 'Es ist nicht zu entscheiden, ob *hazard* hier Subst. oder Verb. sein soll.'

Die betreffende Stelle heißt:

To these injunctions every one doth swear
That comes to hazard for my worthless self.

Als Verbum steht es in Form und Sinn dem Gedanken näher, und wird auch durch die vierte Zeile der Replik Arragon's unterstützt:

'*You shall look fairer, ere I give or hazard.*'

Außerdem glaube ich nicht, daß im Englischen *to come to hazard* gebraucht wird, wenn man ausdrücken will: 'sich dem Zufall anheimgeben — in Gefahr kommen.' Man sagt in solchem Falle wohl: *to venture, to risk h.*, aber nicht *to come to h.* — (NB. siehe *hazard* in Henry V. Akt I, Sc. 2. V. 263; Akt III, Sc. 7. 94. 95.)

II, 8. N. 17. Ich verstehe die Stelle anders:

How much low peasantry would then be glean'd
From the true seed of honour! and how much honour
Pick'd from the chaff and ruin of the times.

Welche bäuerischen Früchtchen würden von manch adligem Stamme gepflückt, und wie oft adliger Sinn und ehrenwerthes Thun in den tiefsten, zerfallensten Schichten des Volks gefunden werden.

II, 8. N. 35. Sollte *likely* hier nicht viel eher 'ähnlich' als 'liebenswürdig' heißen? 'Ich habe noch nie Jemanden gesehen, der einem Boten der Liebe so ähnlich gesehen hätte.'

III, 1. N. 14. Diese Deutung ist wohl etwas hyperfein, und man darf von ihr sagen 'weniger wäre mehr'; wozu diese Trennung von Leiblichem und Seelischem? *Senses*, *affections*, *passions* kann nichts Andres sein sollen als der Ausdruck des Empfindens, und die Summe aller Gedanken in diesem Satze fasst sich in die eine Frage zusammen: ist der Jude dem Christen nicht gleich an Körper und Geist geschaffen und muß er nicht also ebenso handeln und empfinden?

III, 2. N. 44. Es ist sehr gut, daß unser Herausgeber die besser beglaubigte Lesart *rein*, und nicht die andre *rain* gewählt hat, denn ich kann ihm nicht beistimmen, wenn er behauptet, daß letztere einen schönen Sinn gebe.

III, 2. N. 51. Die Konstruktion scheint mir nicht ungenau, wenn auch das Subjekt wechselt: *How could he see to paint her eyes, since the first of them, beeing painted, must have power to steal both his eyes* —.

III, 3. N. 112. Eine gewagte Etymologie. *Cheer* wird gewöhnlich aus dem griechischen *κάρα* abgeleitet.

III, 4. N. 14. Eine Hinweisung auf das *When shall we three meet again* der Macbeth-Hexen wäre hier am Platz gewesen.

III, 4. N. 20. *traject* ist sicher das einzig Richtige, und der Herausgeber ist zu rücksichtsvoll für den alten Druck, d. h. für die Nachlässigkeit irgend eines Correctors, wenn er versuchen will, dem *tranect* eine Lanze zu brechen.

IV, 1. N. 24. Ich fürchte, es wird dem Herausgeber nicht gelingen, das quiekende Ferkel Schlegel's zu verdrängen und dafür den Schweinskopf mit der Citrone einzubürgern — es wäre auch schade! Das quiekende Ferkel ist nun schon daran gewöhnt, als ein Urbild der Antipathie hingestellt zu werden — was hat der harmlose Schweinskopf mit der hübschen Citrone verschuldet, daß er nun an die Reihe kommen soll? Die 'Beweise' werden nicht viel beweisen und noch weniger erreichen.

IV, 1. N. 27. Viel umstritten mag diese Stelle sein, aber schwer zu verstehen ist sie nicht: *Affection* (Neigung, d. h. Zu- und Abneigung; also die Gefühlsrichtung des Menschen) *is the mistress of passion* (beherrscht die Leidenschaft des Individuums) *and sways it* (*the passion*) *to the mood of what it* (*the affection*) *likes or loathes.*

'Die Gefühlsrichtung des Menschen zwingt dessen Leidenschaftlichkeit auf ihre Bahn, und so kann ich keinen andern Grund als eingewurzelten Haß gegen Antonio für mein Thun angeben.'

Als besondere Beweise für die taktvolle Behandlung und das feine und klare Verständniß des Textes von Seiten des Herausgebers will ich noch besonders die Stellen hervorheben: III, 1. N. 12. III, 2.

NN. 28, 31, 37, 88. III, 3. N. 105 und III, 4. N. 9, und kann das ganze Werk als ein tüchtiges und zweckentsprechendes bezeichnen.

Henry V. erklärt von Prof. Dr. W. Wagner zeigt uns gleichfalls eine tüchtige Leistung, welche zuweilen selbst über die Grenzen der Schulzwecke hinausgeht. Den Schwerpunkt seiner Arbeit legt der Herausgeber in die Vergleichung der Shakespeare'schen Sprache mit dem heutigen Englisch, und es darf nicht bestritten werden, daß in ihr eines der besten Hilfsmittel für ein richtiges Verständniß unsres Dichters zu suchen ist. — Auch dieser Arbeit gegenüber will ich durch einige Bemerkungen den Beweis führen, daß ich ihr durchweg die verdiente Aufmerksamkeit zugewandt habe:

Akt I, Scene 2, Vers 72. *To find* ist hier entweder in der Bedeutung *to get* aufzufassen, *to get his title* — oder in folgender Weise zu ergänzen: *to find his title* (*his right*) *strengthened by some show of truth.* Die Johnson'sche Erklärung ist gesucht, und die Quarto-Lesart kaum discutirbar.

I, 2. 151. *Gleaned* in der That *shorn*, *deprived of their strength*, aber nicht, weil 'die stärksten und wehrhaftesten Mannschaften mit nach Frankreich gezogen waren;' *gleaned* bedeutet hier ausgesogen, erschöpft (durch die vielen vorausgegangenen Kämpfe und durch die gegenwärtige Zeit). — In Dem, was Exeter dann I, 2, 175 sagt, finden wir Bestätigung und Ergänzung des Obigen: Damals war es so beschaffen:

Yet that is but a crush'd necessity —.

diese Nothwendigkeit ist nun vernichtet — jetzt ist dieser Zwang gebrochen,

Since we have locks to safeguard necessaries,
And pretty traps to catch the petty thieves.

Jetzt

While that the armed hand doth fight abroad
The advised head defends itself at home.

Jetzt ist jene *necessity* in der That *crushed* — und so werden wir weder der 'gewaltsam hineingedeuteten Nothwendigkeit', noch der Schmidt'schen 'nicht unbedingten Nöthigung' bedürfen. Die Lesart der Quarto endlich darf man in der That *curst* nennen.

I, 2. 181. Man hat um so weniger ein Recht, *concent* zu schreiben, als Shakespeare das Wort nirgendwo gebraucht; auch hat er an dieser Stelle zweifellos kein großes Gewicht auf das Gleichniß von der Musik gelegt — er wäre sonst, wie das seine Art ist, ausführlicher im Bilde geworden, ganz besonders, wenn er dabei an den Cicero gedacht hätte. — Siehe auch II, 2. 22.

I, 2, 233. '*worship*, Ehre anthun.' Es soll dem Grabe nicht einmal die an und für sich rasch hinschwindende Ehre einer wächsernen Inschrift zu Theil werden, geschweige denn, daß eine solche auf einem dauerhafteren Material gesetzt würde.'

Der Herausgeber liefert in obiger Note unwillkürlich einen hübschen Beweis dafür, daß Shakespeare die Zeile anders geschrieben haben würde, wenn er Das hätte sagen wollen, was Herr Wagner in sie hineinlegt. Herr Wagner braucht nothwendig die Worte 'nicht einmal', um dem Satze den, wie er glaubt, richtigen Sinn zu geben — ja, dann würde aber Shakespeare dieses 'nicht einmal' doch auch gebraucht haben, denn es ist in der That das wichtigste Wort; ohne dieses 'nicht einmal' sagt die Zeile nicht, was sie sagen soll, ja kaum etwas Verständliches, und der Dichter hätte es so leicht gehabt, das nöthige Wort hineinzubringen:

Not worshipp'd ev'n with waxen epitaph.

Also — zu der wächsernen Grabschrift werden wir uns erst bequemen müssen, wenn wir gar keinen andern Ausweg finden; zu unserm Glücke aber ist sie so geschraubt, daß wir kaum etwas Geschraubteres auffinden werden. Wie wäre es z. B., wenn wir *waxen* in dem Sinne von 'gewachsen' auffaßten, und dabei an die Worte im Coriolan dächten: *To extol what it hath done.* Hier also: *an epitaph, extolling our deeds.* 'Eine Grabschrift, welche unsere Thaten verherrlicht.' — Ich habe durchaus nicht die Absicht, eine Lanze für diese Erklärung zu brechen, sondern wehre mich mit ihr nur gleichsam gegen die 'wächserne' Inschrift. — Daß Shakespeare hier nicht an die römischen Wachstafeln gedacht habe, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

II. Chorus 28. — Ich würde *this grace of kings* noch etwas poetischer auffassen: Diese Zierde des Königthums.

II. Chorus 30.

'Vermuthlich ist nach dieser Zeile etwas ausgefallen, oder der Text in den folgenden fünf Zeilen in Unordnung.'

Die betreffenden Zeilen heißen in vorliegender Ausgabe:

27. And by their hands this grace of kings must die,
If hell and treason hold their promises,
30. Ere he take ship for France, and in Southampton.
Linger your patience on; and well digest
The abuse of distance, while we force a play.
The sum is paid; the traitors are agreed;
The king is set from London; and the scene
35. Is now transported, gentles, to Southampton, —
There is the playhouse now, there must you sit:

Um zu zeigen, daß weder Etwas fehlt, noch daß der Text in Unordnung ist, übersetze ich die Verse, wenn auch etwas frei, so doch hinreichend treu für den gegenwärtigen Zweck:

28. Durch sie muß er, der Kön'ge Bester, sterben,
Wenn Hölle und Verrath zum Ziel gelangen,
30. Eh' er nach Frankreich segelt, in Southampton.
Uebt Euch nun in Geduld; und nehmt es hin
Wie wir dem Stück zu Lieb den Raum bezwingen.
Das Geld ist nun gezahlt, die Mörder lauern;
Der König ging von London fort, die Scene
35. Ist, Freunde, nach Southampton nun verlegt, —
Dort ist jetzt dies Theater, dorten sitzt Ihr:

II, Chorus 32. Ich kann auch nicht beistimmen, wenn der Herausgeber behauptet, daß *force a play* hier ein 'sehr seltsamer Ausdruck' sei. Es heißt: 'Dem Stoffe des Stücks zu Liebe, dem Stücke selbst, der Art der Darstellung, Gewalt anthun', und die Form scheint mir für diesen Inhalt sehr gut gewählt.

II, 1. 17. '*rendez-vous* wohl von dem Zuruf 'ergieb dich', ehe man den Gnadenstoß thut.'

Ich glaube nicht, daß Nym so überlegt und logisch spricht; seine Liebe für Fremdwörter ist ebenso groß wie seine Unkenntniß derselben, und daß er in ihnen flüchtig an das Zutreffende streift, ist nicht seinem Humor zu verdanken, sondern dem des Dichters. — Eine ähnliche Bemerkung in Bezug auf Pistol macht unser Herausgeber in derselben Scene, Note zu V. 50. In gleicher Weise werden, was Ernsthaftigkeit und Logik im Denken bei Pistol betrifft, die Noten zu V. 65, 71 und 77 zu prüfen sein; sie alle behandeln Pistol wie einen vernünftigen Menschen. So halte ich auch der Note zu V. 106 gegenüber dafür, daß von P. ein Wortspiel zwischen *sword* und *sworn* intendirt sei.

II, 2. 43. Gewiß wäre die vorliegende Form mit der Johnson'schen Erklärung der Dyce'schen Emendation vorzuziehen, aber es heißt, fürchte ich, der Sprache zu viel Gewalt anthun, wenn man versuchen will, den Worten *And, on his more advice, we pardon him* die Bedeutung unterzulegen: *now, that he is better advised.* Man könnte sie eigentlich kaum anders verstehen als *now, after he has given us a better advice, we pardon him.* Außerdem läge der prägnante Gegensatz in prägnanter Form so nahe, daß Shakespeare sie gewiß gewählt haben würde: *Now, in his sober mind, we pardon him.* — Wir werden also der Dyce'schen Lesart nicht absolut den Vorwurf machen können, 'ohne Grund' aufzutreten.

II, 4. 1. 'Den (nach der heutigen Grammatik unzulässigen) Sing. *comes* giebt die Folio.'

Die Zeile heißt: *Thus comes the English with full power upon us.* Der Sing. *comes* ist nicht unzulässig, wenn es sich auf den Sing. *English* bezieht. Wenn *English* im Plural hier 'die Englischen' (in etwas despectirlichem Sinne) heißt, so ist kein Grund vorhanden, warum das Wort sich nicht im Singular die Freiheit nehmen sollte 'der Englische' zu heißen.

II, 4. 106—110. Die Construction scheint mir folgende zu sein:

And bids you . . . . . : and, turning on your head the widow's tears . . . is this his claim . . . .

II, 4. 107. Man verstehe unter *the dead men's blood* 'das vergoßne Blut' und es stört nicht die Aufzählung, sondern paßt vortrefflich zum Folgenden.

III, 1. 2. *Or close the wall up* —; sollte in dem *up* nicht vielleicht der Sinn liegen: 'Oder füllt den Wall bis oben hinauf —'; den Wallgraben, so daß, wenn Ihr durch die Bresche nicht eindringen könnt, der Weg Euch über die Mauer hin offen steht)?

III, 5. 11. — 'Die für den Vers fehlende Silbe' findet sich in einer für Franzosen noch heute geläufigen Weise dadurch, daß man 'vie' zweisilbig liest. Die nächstfolgende Zeile giebt dem Herausgeber zu der Bemerkung Veranlassung:

> '*but* wird von A. Schmidt s. v. p. 158 als 'irregularity' bezeichnet; nur ist es so unverständlich, daß wir eine Corruptel des Textes anzunehmen geneigt sind. Vielleicht schrieb Shakespeare by God, I'll.'

Vielleicht werden die Zeilen klarer, wenn man sie folgendermaaßen liest:

Mort de ma vie, if they march along
Unfought withal! But I will sell my dukedom . . .

III, 6. 15. '. . . *and he is a man of no estimation in the world; but I did see him do as gallant service.*

> *as gallant service*, nämlich as men of estimation are expected to do. Dyce läßt ohne Grund das von der Folio gegebene *as* aus.'

Ich halte solche Beziehung des *as* auf das vorhergehende *man of no estimation* für absolut unvereinbar mit dem Geiste der englischen Grammatik, und wenn Dyce vielleicht übertrieben hatte, als er das *a* strich, so war er jedenfalls beim *s* in seinem vollen Rechte, denn höchstens könnte der Satz heißen: *but I did see him do a gallant service;* er ist aber auch ohne das *a* verständlicher als mit dem *as*.

IV. Prologues 25 sqq. Die Construction ist: *their gesture invests their lanklean cheeks and their war-worn coats, and presenteth them*

unto the gazing moon as so many horrid ghosts, und darum ist der Sing. *presenteth*, der sich auf *gesture* bezieht, ganz am Platz.

IV. Prol. 45. Mir scheint die Wagner'sche Erklärung ganz entsprechend, nur möchte ich den Gedanken zur Erwägung stellen, ob die Worte *as may unworthiness define* nicht vielleicht eine captatio benevolentiae des Prologs, und auf ihn selbst zu beziehen seien?

IV, 3, 76. Westmoreland sagt:

God's will! my liege, would you and I alone,
Without more help, could fight this royal battle!

und Henry antwortet:

Why, now thou hast unwish'd five thousand men . . .

Hierauf bemerkt der Herausgeber:

'Man sollte hienach annehmen, daß das englische Heer nur 5000 Mann gezählt habe; nach der geringsten Angabe waren es aber 15,000.'

Ich meine, es heißt: 'Solch ein Muth und solches Vertrauen in unsere Sache ersetzt mir schier 5000 Mann'. — Henry hätte ebenso gut 500 oder 10,000 sagen können — 'mit solchen Männern brauche ich um so viel weniger Truppen'.

IV, 7, 113. 'Fluellen scheint der Ansicht zu sein, daß his grace ein nicht genügend hoher Titel für Gott sei, und fügt deshalb his majesty hinzu'.

Nein! In seiner etwas breiten Redeform sagte er nichts weiter als: 'so lange es seiner Huld und Herrlichkeit gefällt!' *as long as it pleases his grace, and his majesty too!*

V, 2, 42. *Her vine, the merry cheerer of the heart,*
Unpruned dies . . .

Die 'physikalisch richtige' Emendation Warburton's, und Johnson's 'poetische' Zurückweisung derselben hat gar nichts mit den obigen Worten zu thun, es ist in ihnen nicht vom Weinstock noch von seiner Kultur im Allgemeinen, sondern nur von der Ernte 'dieses' Jahres die Rede. 'Ungeerntet stirbt der Wein (in den ungepflückt verrottenden Trauben).'

V, 2, 161. '*uncoined*, natürlich' noch nicht künstlich mit einem blos angenommenen Werthe bezeichnet. Johnson sagt: uncoined constancy' signifies real and true constancy, unrefined and unadorned.'

Es bedeutet mehr! Er meint eine Treue, höher als die, welche ihren Werth nur in dem landläufigen Gepräge findet: Das ächte Gold, nicht die courante Münze, die ihren Werth oft nur im Gepräge hat!

V, 2, 326. Die Rede Burgund's erinnert an Romeo and Juliet, Akt II, Sc. 1. V. 23—29.

V, 2, Chorus 2. Da die verschiedenen Erklärungen des *bending* nicht ganz genügen, so möchte ich darauf hinweisen, daß die *rough and all-unable pen* uns vielleicht den, sich über das Blatt Papier *bending author* vergegenwärtigt.

Die Bearbeitung dieses Stückes bietet an vielen Stellen Beweise des feinsten Verständnisses für den Dichter und durchweg den Beleg für ernste Forschung und große Belesenheit. —

Wir haben also der vorliegenden Ausgabe, soweit sie erschienen ist, unsere volle Anerkennung zu zollen, und ihr tüchtigen Fortgang und gute Verbreitung zu wünschen; da aber die kleinliche menschliche Natur jedem schlank daher schreitenden Lobe gern den Pferdefuß eines nachhinkenden Tadels folgen läßt, so will auch ich noch tadeln, daß diese Ausgabe keinen Redacteur hat, der die Veröffentlichung zweier nichts Neues bringenden Biographien Shakespeare's verhindert, dagegen Herrn Fritsche veranlaßt hätte, dem von ihm herausgegebenen Stücke gleichfalls die Globe-Zählung beizufügen.

Ostende, September 1879.

Zur Shakespeare-Literatur Schwedens.

Von

Wilhelm Bolin.

Nicht nur die andauernde Herrschaft des französischen Geschmacks, eben so sehr auch die Eigenthümlichkeit der Bühnenzustände Schwedens erklären es zur Genüge, woher Shakespeare dort im Lande so spät zur Geltung gelangte. Wohl hatte es bereits seit 1737 eine stehende schwedische Bühne in der Hauptstadt gegeben, deren Thätigkeit Anfangs von großem Erfolge begleitet war. Aber schon 1753 mußte sie ihre Räume einer von der Königin Louise Ulrike einberufenen französischen Gesellschaft überlassen, da das betreffende Lokal zu den Dependenzen der königlichen Schloßbaulichkeiten gehörte. Während 20 Jahre zum Nomadisiren verurtheilt, verkümmerte das einheimische Unternehmen elendiglich, bis ihm 1773 wiederum ein festes Obdach in der Hauptstadt und eine Staatssubvention bewilligt wurden. Diese Privatanstalt pflegte jedoch zumeist nur das leichtere Drama und die Operette, und erst 1787 trat durch die Gunst König Gustafs III. eine Bühnenanstalt mit höherer künstlerischer Aufgabe in's Leben. Bei der französischen Bildung dieses Monarchen war freilich der 'den einheimischen Musen' geweihten Hofbühne das Einhalten der 'klassischen' Richtung selbstverständlich vorgeschrieben. Aber die Anstalt hatte noch gegen zwei fernere Hemmnisse zu kämpfen: das noch fortbestehende französische Hoftheater und die vom Publikum mit besonderer Vorliebe gehegte und auch sonst vielbegünstigte Hofoper, woneben es auch noch galt, die Concurrenz mit dem vorhin genannten Privattheater aufrecht zu erhalten. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts wurden die beiden einheimischen Schauspielbühnen zu einer gemeinsamen dramatischen Abtheilung des königlichen Hof-

theaters vereinigt, und zwar in einem Gebäude, welches, seit 1793 aus einem ehemaligen Zeughause zu seiner nunmehrigen Bestimmung umgewandelt, unter seinen Deckenverzierungen das Portraitmedaillon Shakespeare's neben denen von Corneille und Calderon enthielt. Es währte jedoch gegen ein Vierteljahrhundert, bis der 'an die Wand gemalte Teufel' leibhaftig in dem Lokale sich offenbarte[1]), bei der am 26. März 1819 stattgehabten Hamlet-Aufführung, von der wir im Jahrbuch XIV. berichtet.

Aber auch dieser Sieg war nur ein Anfang, dem erst spät die fernere Aufnahme Shakespeare'scher Stücke folgte, denn das Interesse Schwedens dafür hatte, im Unterschied von England und Deutschland, seine Stätte anfänglich nicht auf der Bühne selbst, sondern in der Literatur, und fand auch da zunächst eine so unbedeutende Förderung, daß mehrere Jahrzehnte verstrichen, bevor ein Einverleiben von Shakaspeare's Werken durch Uebersetzungen in Aussicht genommen wurde.

Shakespeare's Name findet sich bereits 1775 in der schwedischen Literatur erwähnt, und zwar geschah dies zuerst durch einen Gegner des Dichters, den Commercienrath Erik Skjöldebrand[2]), der selbst etliche mißlungene Dramen im reinsten Zopfstil 'verübt' hat. In einer weitläufigen Vorrede zu einem dieser Elaborate erklärt der Verfasser, Shakespeare zeige 'in jedem seiner Werke ein bedeutendes Steigen und Sinken' der poetischen Diction. Da diese Aeußerung ein volles Jahr, bevor Letourneur's Uebersetzung zu erscheinen begann, veröffentlicht wor-

---

[1]) Französisch zugerichtet geschah dies allerdings schon früher: 1783 wurde Romeo und Julie, 1802 der Othello gegeben, beide in der Bearbeitung von Ducis. Ob dessen sonstige Shakespeare-Dramen aufgeführt worden, ist unbekannt. Hingegen weiß die vom Ende der 20er Jahre bis gegen Mitte der 30er bestehende Wochenschrift 'Heimdall', in ihrer No. 9 des Jahrgangs 1828, davon zu berichten, daß der Hamlet in Carlskrona bereits in den 80er Jahren, in Gothenburg sogar noch früher, gegeben worden sein soll. Es wird aber nicht gesagt, in welcher Sprache und durch welche Gesellschaft die betreffenden Aufführungen stattgehabt, und da vor dem 1819 in Stockholm aufgeführten Prosa-Hamlet keine schwedische Uebersetzung des Stückes bekannt, muß diese als die älteste desselben betrachtet werden.

[2]) Geboren den 16. Nov. 1722 zu Köping, als Sohn eines Stadtbeamten, Namens Brander, wurde 1767 geadelt, nannte sich fortan Skjöldebrand und starb 1814 zu Stockholm. Unter seinen Dramen, von denen nur zwei je eine Aufführung erlebten, befindet sich auch eine Cleopatra, 1749 erschienen. Streng akademisch in der Anlage und die Liebenden in der Manier eines schmachtenden Hirtenpaares behandelnd, ist das Stück ohne jeden Zusammenhang mit dem Shakespeare'schen. Brander-Skjöldebrand, auf den noch weiter unten zurückzukommen sein wird, blieb als Schriftsteller stets Dilettant. Seinem Beruf nach war er Staatsbeamter, eine Zeitlang auch schwedischer Consul zu Algier, jedoch erst von 1753—1766.

den, ist es anzunehmen, daß Skjöldebrand den Briten vielleicht im Original gekannt. Nicht minder auffällig ist, daß die nächste Erwähnung Shakespeare's, in einer 1781 anonym veröffentlichten Reisebeschreibung, sich auf einen 1769 stattgehabten Besuch in London gründet, welcher beinahe mit der Zeit zusammenfällt, wo Lichtenberg dort gewesen. Während dieser, aus England heimgekehrt, seine geistvollen und anschaulich wiedergegebenen Beobachtungen über Garrick und namentlich dessen Spiel als Hamlet zum Andenken an den großen Darsteller als kostbare Reliquie des Shakespeare-Studiums in der deutschen Literatur niederlegte, bringt der schwedische Berichterstatter[1]) seinen Landsleuten folgende erbauliche Schilderung von einer Hamlet-Aufführung, wobei er sich als getreuer Nachbeter Voltaires erweist.

'Der Geschmack einer Nation', heißt es in dem fraglichen Reisebericht[2]), 'zeigt sich am besten auf der Schaubühne. Shakespeare, dem zu Ehren England kürzlich ein Jubelfest gefeiert, ist mehr denn jemals bewundert und beliebt, und das trotz der alterthümlichen Erbärmlichkeiten und Absurditäten, die er aufs Theater gebracht. Aber darin, wie in so manchem Andern, ist die Nation eigensinnig. Gestern sah ich den 'Hamlet', der zu seinen Meisterwerken gezählt wird. Die Darstellung war vortrefflich: Dekorationen vielfältig und prächtig, aber der sonderbare Geschmack der Nation läßt sie bei einem altmodischen Schlendrian beharren, der allen Bonsens empört. Mitten in einem Trauerspiel trifft man einen Harlekin, dazu noch sieht man Gespenster, Teufel, Mord, Todtengräber u. dergl. mehr Jämmerlichkeiten auf dem Theater durcheinander wogen, und nie ist der Beifall klatschender, als wenn Lucifer erscheint oder eine blutige Execution stattfindet. Das unvergleichliche Vergnügen, bei rührenden Darstellungen zu weinen, welches mir bei französischen Tragödien nimmer entgeht, ist hier durchaus unbekannt. Man könnte beinah sagen, der Engländer sei unfähig zu weinen. Der gesundere Theil unter ihnen, der ein wenig mehr gesehen hat als London, findet auch heraus, woran es hier fehlt; aber weder sie oder sonst edlere

---

[1]) Derselbe ist der als humoristischer Schriftsteller seiner Zeit hochgeschätzte Jakob Wallenberg, seinem Beruf nach Geistlicher und als solcher einige Zeit an einer auf Erdumsegelung befindlichen Fregatte der königl. Flotte angestellt. Sein Besuch in London ging der Weltfahrt, welche 1769—1771 stattfand, vorauf. Geboren war er im März 1746 zu Viby in Östergöthland, und starb den 25. Aug. 1778 in der Nähe von Kalmar.

[2]) Sannfärdig resebeskrifning, börjande med Kongl. sjö-och stapelstaden Kungsbacka etc. (1769). In der 1855 zu Upsala herausgegebenen neuen Gesammtausgabe seiner Schriften findet sich die betreffende Stelle auf S. 112. — Vergl. damit namentlich Voltaire's Betrachtungen über Art dramatique, in seinem Dictionnaire philosophique: 'Du mérite de Shakespeare'.

Geister wagen eine Barbarei zu durchbrechen, welche durch die Laune des Pöbels geheiligt worden. Auf der englischen Schaubühne führt die Gallerie die Herrschaft: von dort gehen Händeklatschen und Gezisch aus; und weil dieses Urtheil allein gültig, gelangt die Bühne hier niemals zu der Blüte, die sie anderwärts erreicht hat. Ein Congreve, ein Addison u. m. A., welche eine vernünftige Dramatik auf die Schaubühne zu bringen versucht, werden so zu sagen von der Wucht der unförmlichen Ehrendenkmäler des Shakespeare erdrückt'.

Doch gar bald nach Erscheinen dieses Reiseberichts zeigte sich bereits der erste Ansatz zu einer Würdigung des in Schweden bisher verkannten britischen Dichters. Es geschah dies durch den damals 24-jährigen Thomas Thorild[1]), der kühnen Muthes gegen den französischen Geschmack seiner Landsleute auftrat. Mit der bloßen Thatsache jedoch, daß Thorild in einem 1782 verfaßten und zwei Jahre darauf erschienenen dürren Lehrgedicht, worin er die Leidenschaften in entsetzlichen Hexametern besang, beiläufig neben Ossian, Klopstock, Rousseau und andern Größen auch Shakespeare seine Huldigung darbrachte, weil derselbe, wie die vorher Genannten, die 'Natur als Vereinigung von Kraft und Harmonie' verherrlicht haben soll, ist Thorild's Verdienst um die Sache Shakespeare's in Schweden vollständig erschöpft. Zu beachten ist, daß der Verfasser des Lehrgedichts Ossian weit über Shakespeare stellt und im Uebrigen zumeist für Rousseau schwärmt, dem er seinem Wesen nach durchaus wahlverwandt, mit dem Unterschied jedoch, daß er denselben an dünkelhaftem Selbstgefühl eben so übertraf, wie er an Begabung tief unter ihm stand. Obschon dieselbe für eine nachhaltigere Thätigkeit zu Gunsten Shakespeare's wohl geeignet gewesen wäre, da er, für selbständige Schöpfungen wenig beanlagt, als Uebersetzer sehr tüchtig hätte wirken können, fehlte ihm doch jene Hingabe für das von ihm bewunderte Große in so hohem Grade, daß auch eine von ihm begonnene Uebersetzung seines Abgottes Ossian nicht über die allerersten Anfänge hinauskam. In endlose literarische Fehden mit den Vertretern der französischen Geschmacksrichtung verwickelt, zog er in einer 1792 herausgegebenen Brochüre 'Ueber Nachahmung' gegen die dramatische Darstellung zu Felde und erklärte[2], es sei 'eine Schmach für die Menschheit, eine Schmach, die den Weisen zu Thränen rühren könnte, daß so

[1]) Im südlichen Schweden im April 1759 geboren, gerieth er nach einem unruhigen und zum Theil abenteuerlichen Leben 1795 nach dem damals noch Schweden angehörenden Greifswald, wo er, als Universitätsbibliothekar mit Professorstitel angestellt, bis zu seinem Tode, den 1. Oct. 1808, verblieb. Mit Herder, L. Reinhold und Jean Paul hat er in Briefwechsel gestanden.

[2]) Th. Thorilds, samlade Skrifter, Upsala 1819, del 3, p. 221.

etwas wie das Agiren (Action) für uns eine Kunst hat werden können, — eine schöne, eine erhabene Kunst! — Agiren! ein Aufzug, für die Seele und Natur, für Gott und den Himmel dermaßen ein Gräuel, daß die Ausführung peinlich und qualvoll bis zur Unmöglichkeit ist. Daher auch habt ihr an den Theatern die Weihefeste des Widerwärtigen: da spreizt sich die Lüge in allen ihren Formen leibhaftig vor euren Augen und legt die Meisterproben ihrer natürlichen Häßlichkeit ab. Alles was die Menschen an Zartem, Heiligem und Großem besitzen, seht ihr dort zum Gaukelspiel benutzt: ihr entsetzt euch, schaudert und schämt euch eures Geschlechts! Indessen werden Seelen niedern Gelichters mit der Lüge und dem Widerwärtigen vertraut und lernen Tugend und Seelenadel als Gegenstand prächtiger Unterhaltung, die Fehler und Verbrechen der Menschheit als Stoff zum Lachen und als komische Würze, ja Noth und Elend als vorzügliche Schattirung und kunstvolle Zubereitung der Fabel betrachten'.

Dies Gepolter gegen dramatische Darstellung, welches als Nachhall von Rousseau's bekannter Diatribe gegen das Theater ganz unverkennbar ist, diene hier nur als Beleg, wie wenig bei Thorild, trotz seiner Bewunderung für Shakespeare, wahrhaftes Verständniß ernstlich vorhanden war, wie ja schon zur Genüge daraus ersichtlich, daß ihm nicht beifiel, an eine Uebersetzung des Dichters zu denken. Eine solche unterblieb denn auch geraume Zeit, obschon man ihm größere Aufmerksamkeit zuzuwenden und zunächst ihn zu lesen begann. Hierbei begnügte man sich jedoch, soweit man des Englischen nicht mächtig war, mit den Uebersetzungen von Wieland und Eschenburg und der inzwischen zum Abschluß gekommenen von Letourneur, welche von den für die französische Sprache besonders eingenommenen Schöngeistern weit lieber gelesen wurde.

Einstweilen blieb es noch bei der ablehnenden Haltung. Im Federkriege mit Thorild ward diesem von einem seiner Gegner 1783 in einem Spottgedicht[1]) vorgeworfen, er wäre dem 'Shakespeare-Rausche' verfallen, und als 1786 die schwedische Akademie[2]) gegründet wurde, deren Wahl-

---

[1]) In dem 'officiösen' Organ der Hof-Schöngeister Stockholms Posten f. d. 20. October veröffentlicht, von dem talentvollen Dichter Joh. Henr. Kellgren (geb. 1. Dec. 1751 in Westergöthland, gest. d. 20. April 1795 zu Stockholm) verfaßt und auf Thorild's oben angeführtes Lehrgedicht stichelnd. Dieses war vor der Veröffentlichung im Druck bei einer Preisbewerbung eingereicht und durch einen Streit bekannt geworden, welcher sich anläßlich der ausgebliebenen Preisertheilung entsponnen hatte.

[2]) Nicht zu verwechseln mit der 1753 von der Königin Louise Ulrike gegründeten Akademie für schöne Wissenschaft, Geschichte und Alterthumskunde. Die

spruch 'Geist und Geschmack' lautet, erklärte deren Präsident bei der Eröffnungsfeierlichkeit es für ein Glück, daß die Schöngeister des Landes 'bei der Pflege des Musengartens es nicht auf jene grauenhafte Gewalt und düstere Malerei abgesehen, welche den Gedanken verwirrt, die Seele öffnet ohne dem Herzen Innigkeit zu verleihen oder dem Auge Thränen zu gönnen. Ich weiß wohl', heißt es weiter, 'daß man es einem ganzen Volk zur Last legt, hierin meiner Ansicht zu sein. Allein ich gestehe aufrichtig, daß ich weit lieber in Frankreich mit Molière lache, als daß ich in England den Spleen bekomme von Shakespeare's unschätzbaren Grausamkeiten'.[1]) Das Ansehen dieses 'Barbaren' wuchs aber unablässig auf dem Kontinent, und während dort der akademische Geschmack seinen früheren Zauber völlig einbüßte, behielt er ihn in Schweden auch über die Wende des Jahrhunderts hinaus. Unter dessen Vorkämpfern finden wir noch 1792 den oben genannten Skjöldebrand wieder, der in einer weitschweifigen Abhandlung 'Ueber das Erhabene' eine Lanze für den 'echten Geschmack' einlegte. Hier wendet er sich, unter Anderem, gegen 'einen gewissen Moses, welcher kürzlich eine Untersuchung über das Erhabene und Naive in deutscher Sprache herausgegeben, die seither, obschon dessen wenig verdient, auch in's Französische übersetzt worden'. Diese Abhandlung von Moses Mendelssohn — denn kein anderer als dieser Freund Lessing's ist der 'gewisse Moses' — bietet unserm Verfasser einen erwünschten Anlaß, sein Müthchen an dem 'Emporkömmling' zu kühlen, dessen Namen sogar zum Schakespear verunstaltet wird. Gegen jenen 'Moses', der namentlich seine Bewunderung darüber aussprach, wie der Dichter im Hamlet die Rührung des Schauspielers über die Rede der Hekuba für die Entwicklung des Hauptcharakters dramatisch zu verwerthen verstanden, wird eingewendet, in den Comödiantenthränen liege nichts Erhabenes, und wäre dieses auch zuzugeben, so habe der Dichter seine Sache gründlich damit verdorben, daß er dieses vermeintlich Erhabene sofort in den Schmutz reißt, da ja der an jene Unterhaltung mit den Schauspielern sich knüpfende Monolog mit den entsetzlichen Worten anhebt:

'O, what a rogue and peasant slave I am'.[2])

---

schwedische Akademie, eine Schöpfung König Gustafs III., hat ihr Vorbild in der Academie française, deren Aufgabe sie ihrerseits mit Bezug auf schwedische Sprache und Literatur verfolgt.

[1]) Svenska Akademiens Handlingar f. 1786, Del. 1, p. 186 f. Stockholm 1801.

[2]) Das Citat ist englisch, mit ausdrücklicher Berufung eines stattgehabten Nachschlagens. Daraufhin wagte ich die oben geäußerte Vermuthung bezüglich Skjöldebrand's Kenntniß des Dichters in der Originalsprache.

Unmittelbar hierauf erklärt Skjöldebrand: 'Das sogenannte Erhabene bei Schakespear läßt sich füglich den Leuchtkäfern in einem Sumpf oder den Irrlichtern vergleichen, die an Friedhöfen aufsteigen. Ganz anders verhält es sich mit dem Erhabenen bei Corneille, Racine, Voltaire und andern großen Autoren, deren Stoffe hoch und würdig, deren Stil wie ein prächtiges Feuerwerk, voll herrlicher Darstellungen, Erfindungen und Mannigfaltigkeiten, unsere Aufmerksamkeit unterhält und wärmt — — — — — Das wahrhaft Erhabene duldet an seiner Seite nichts, was irgend choquirt und verletzt: Alles Niedrige, aller Gallimathias, alle Verschrobenheit, Unklarheit und Unrichtigkeit des Denkens, Alles was unzusammenhängend und überflüssig, verringert oder vernichtet das Erhabene'.[1])

An Spuren einer Parteinahme für Shakespeare sind die Bemühungen zu verzeichnen, welche damals von dem in unserem vorigen Artikel erwähnten Gust. Abraham Silverstolpe[2]) ausgingen. Dieser hatte 1797 sein Journal für schwedische Literatur gegründet, dessen Aufgabe es war, gegen den Doctrinarismus der akademischen Schöngeister anzukämpfen. Hier findet man, neben einer warmen Anerkennung Schiller's, dessen in's Schwedische übersetzte Dramen besprochen und den mittlerweile in Schweden beliebt gewordenen Bühnenstücken Kotzebue's entgegen gestellt werden, auch Artikel — zumeist Uebersetzungen — welche dem Publikum einen Begriff von der Größe und Bedeutung Shakespeare's beibringen sollen. Einmal wird aus England geklagt, daß der Schauplatz, 'wo Lear gerast und Macbeth seine dämonische Heldenseele ausgehaucht', entweiht wird durch Hanswurstspäße; ein andermal über den neuen Vorhang im Stadttheater zu Hamburg berichtet, auf welchem der britische Dichter in sinniger Weise verherrlicht worden, oder gar darauf hingewiesen, daß es kein Fehler sei, gegen die bekannten drei Einheiten zu verstoßen, wenn dieses bei der Macht des Interesses, das man dem Zuschauer einflößt, unbemerkt bleibt. Einmal wird auf Anlaß der dem Rastadter Congreß eingereichten 'Apologie für die unterdrückte Judenschaft in Teutschland', die Sache der Toleranz, für welche das aufklärerische Journal eifrig wirkte, mit derjenigen unseres Dichters verbunden. 'Schon in seinem Shylock', heißt es in diesem Artikel, 'hat Shakespeare, dessen tiefer Geist ihm die weiseste

---

1) Moses Mendelssohn's Abhandlung 'Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften' wird von Skjöldebrand beständig in französischer Sprache citirt. Seine eigene schwerfällige Arbeit betitelt sich 'Afhandling om det så kallade Sublima i Litteraturen', Stockholm 1792, wo die Shaksp. betreffende Aeußerung auf p. 59 u. ff. zu finden.

2) Jahrb. XIV, S. 24. Vergl. Journal för svensk Literatur, utgifven af G. A. Silverstolpe, Stockholm 1797—1801, fünf Jahrgänge, namentl. Bd. 1, p. 175 ff.; Bd. 2, pp. 214, 254, 759; Bd. 4, p. 524.

Menschenkenntniß erschloß, eine fürchterliche Wahrheit zu Gunsten jener Nation dargestellt, von welcher Shylock allerdings kein achtbarer Vertreter ist. Sein verabscheuenswerther Charakter scheint wohl das barbarische Vorurtheil gegen diese Nation zu bestärken; Shakespeare aber zeigte, daß man eines solchen Ungeheuers wegen die jüdische Nation nicht verabscheuen und verachten dürfe, daß vielmehr gerade der Abscheu, den man derselben zugewandt, ein solches Ungethüm ermöglicht habe. "Heute speit Ihr mir in's Angesicht, morgen nennt Ihr mich einen Hund; kann ein Hund menschlich, ehrbar und tugendhaft sein?" Diesen Schluß müßte jeder Jude unwillkürlich ziehen können; aber ihn für den Schmutz verantwortlich machen, worin man ihn hinabgetreten, und ihn deshalb immer weiter darin erhalten wollen, ist bisher die Logik des Pöbels und einiger aufgeklärter Gesetzgeber Europas geblieben, obwohl Shakespeare's Beweisführung für die Juden auch im entgegengesetzten Sinne vorgeführt ward, daß Juden, trotz der ihnen widerfahrenen unwürdigen Behandlung, intellektueller und moralischer Veredelung fähig seien.' [1])

Gerade um die Wende des Jahrhunderts ließ sich aus dem Kreise der striktesten akademischen Observanz eine Stimme über Shakespeare vernehmen, deren Aeußerungen das offenbare Bemühen anzumerken ist, dem inzwischen zu immer größerem Ansehen gelangten Dichter nach bestem Ermessen gerecht zu werden. Diese für die Geschichte des schwedischen Shakespeare-Interesses höchst werthvolle Schrift, 'Ueber den Geschmack und dessen allgemeine Gesetze' betitelt, hat einen von Thorild's Gegnern, den als Dichter und Publicist seiner Zeit überaus verdienstvollen Carl Gustaf Leopold [2]) zum Verfasser. Die auf unsern Gegenstand bezüglichen Stellen wollen wir im Zusammenhange geben, dem Wortlaute und Sinne des Originals mit möglichster Treue folgend.

'Die Einbildungskraft ist verschieden, sowohl nach Beschaffenheit wie nach Graden. Grobsinnlich beim Asiaten, ist sie beim Europäer geläutert durch feineres Gefühl und schärferes Nachdenken. Aber auch hier waltet eine merkliche Verschiedenheit. Dem Franzosen ist Manches bei Milton ein Gräuel, was der Engländer wegen der Lebhaftigkeit der Fantasie, wegen der Schönheit des Stils und der poetischen Darstellung bewundert. Aus eben diesen Ursachen schätzt er wohl auch die regellose, wilde und ungleichmäßige Größe bei seinem Shakespeare höher als die stets edle, harmonische, aber seinem Gefühl etwas eintönige Sprache

---

1) Journal f. sv. Liter. 1798 (Bd. 2), p. 566 f.

2) Geboren den 23. Nov. 1756 zu Stockholm, gest. den 29. Nov. 1829 ebendaselbst.

Racine's und Voltaire's, wie er auch deren stets wahrhaft, fein geschilderte Charaktere gar zu alltäglich, und an der steten Regelmäßigkeit ihres Planes bei ihnen etwas Gezwungenes, Beschränktes und gleichsam Zusammengepreßtes finden dürfte. Bei ihm handelt es sich zunächst um Stärke und Mannigfaltigkeit des Effekts, während die französische Dichtung den Beifall einer feineren Urtheilskraft erstrebt. Freilich anerkennt der Engländer die Vorzüge des französischen Geschmacks, aber er hält dieselben mehr für Erfordernisse eines besonders ausgebildeten Kunstsinnes, denn für solche, die menschliches Kunstbedürfniß überhaupt befriedigen, indem für ihn die wahre, wirkliche Natur mit ihren lebhaften Farben und dem reichen Wechsel ihrer Erscheinungen in den Dramen Shakespeare's besser geschildert ist. Und so meint er denn, wohl nicht ohne Grund, daß Freiheit von strengerem Kunstzwang solchen Erzeugnissen besonders förderlich sei, obschon es andererseits fraglich bleibt, ob diese Natürlichkeit der Schilderung, die bis zu einem gewissen Grade von Jedem nachgeahmt werden kann, auch dem Begriffe wahrhafter Kunst entspricht. Immerhin hat die Bildung in ihrem allgemeinen Verlauf, trotz nationeller Verschiedenheit der Dichter, zu weit größerer Einheitlichkeit sich entfaltet, als die soeben angeführte Verschiedenheit im Verhalten für und gegen den französischen Geschmack bekundet. Virgil, Horaz, Tasso, Boileau, Corneille, Racine, Molière, Voltaire, Pope, Wieland — kurz alle von den gebildeten Nationen hochgeschätzte Autoren haben, trotz der Zeitabstände zwischen ihnen, eine weit größere Uebereinstimmung unter einander als Verschiedenheiten, wie ja auch, bei aller Rassenverschiedenheit, das Allgemein-Menschliche die Völker in ihrer Gesittung einander näher bringt. Nur der ganz rohe, vereinzelt lebende Waldmensch unterscheidet sich von allen Uebrigen auch in seinem Aeußern. Mag er noch so große Vorzüge besitzen: doppelt kräftigere Sehnen, schärfere Sinne, lebhaftere Bewegungen; sein Körper ist behaart, sein Gang theils aufrecht, theils vierbeinig, seine Gesichtsmuskeln ungewöhnlich ausgebildet, und seine Stimme von einem gehörverletzenden Klang. Der Vergleich mag hart scheinen und ist freilich auch nicht in jeder Hinsicht zutreffend, — aber Shakespeare ist der Waldmensch der Literatur. Eben darin ist Pope's Aeußerung so richtig: Shakespeare habe von allen Verfassern am besten und am schlechtesten zugleich geschrieben. Dies wird durch Jenes entschuldigt, und darin liegt das Geheimniß des ihm gespendeten Lobes'. [1])

---

[1]) Carl Gustaf Leopold's samlade Skrifter. Stockholm 1800—1802. Bd. 2, pp. 241, 283 f. Vergl. hierzu das Vorwort zu Leopold's Tragödie 'Virginia', woraus ein Passus der Ergänzung wegen in die obige Auseinandersetzung eingeschaltet worden.

Im Anschluß an Obiges sei aus einer Reihe von 'Betrachtungen über Autoren und Belletristik', welche Leopold im Jahre 1802 erscheinen ließ, eine ferner hierher gehörende Stelle noch angeführt. 'Shakespeare's Leistungen', heißt es da, 'welche in ihrer Eigenartigkeit blos Aeußerung einer neugeborenen Kunst oder eines noch rohen Zeitalters sind, den Werth unbedingter Mustergültigkeit zu geben, hat nur Denen beikommen können, welche die Unzulänglichkeit ihrer eigenen Leistungen durch Hinweis auf seine Schreibart verdecken wollen. Aber trotz ihrer Selbstüberhebung unterscheiden sie sich von wahrhaft bedeutenden Schriftstellern wie ein Wassersüchtiger von einem wohlbeleibt gesunden Menschen. Zapfe man das Wasser ab von Jenem und nehme man den betreffenden Verfassern ihre Emphase, so bleibt eine nur sehr mäßige Statur zurück. Mögen solche Scribenten auch noch so sehr darauf pochen, daß Genialität aus ihren windigen, gehaltarmen, unfaßbaren Elaboraten spreche, — das wahre Genie hat niemals derlei hervorgebracht, weder bei Homer oder Pope, noch bei Milton oder sogar bei Shakespeare. Prüft man diesen, der heutzutage gar übermäßig gepriesen worden, ohne Vorurtheil, so wird man finden, daß er am größten ist, wo er am wenigsten bizarr, und am meisten der Bewunderung würdig, wo er am wenigsten wunderlich ist'.[1])

Ohne Leopold's Urtheil über Shakespeare irgend zu überschätzen oder die ihm anhaftende Befangenheit zu übersehen, wird man doch zugestehen müssen, daß dasselbe, um von einem Bekenner der streng-akademischen Richtung ausgegangen zu sein, nicht unwesentliche Zugeständnisse enthält und vor allen Dingen den Dichter, wenn auch eine Bevorzugung desselben für Geschmacksache erklärend, in dessen eigenem Wesen zu würdigen sucht. Bei aller Hinneigung zur französischen Classicität ist doch nunmehr das frühere Ablehnen aufgegeben, und sicherlich hat ein solches, auf wirkliche Kenntnißnahme gegründetes Bemühen, die Größe und Bedeutung des Dichters, wenn auch mit gewissen Einschränkungen, anzuerkennen weit mehr Werth, als das blos in Ausrufungen sich ergehende Entzücken, wobei es Thorild und sein Anhang — das eben sind die von Leopold vorhin gemeinten Scribenten, welche ihre dürftigen Erzeugnisse mit der Flagge des Shakespeare'schen Stils decken wollen — hatten bewenden lassen. Mehr aber war von dieser Seite her nichts geschehen, und was Silverstolpe seinerseits für die Sache Shakespeare's gethan, war wohl schätzbar als Anregung, doch ohne positive Wirksamkeit. Als er einige Jahre später einen direkten Anlauf

---

[1]) C. G. Leop. saml. Skr. Bd. 3, pp. 227—231, und dazu die Abhandlung 'über die französische Tragödie', aus Leopold's Nachlaß. (Bd. 5 der ges. Werke, p. 187. Sthlm. 1833).

zu Gunsten des Dichters nahm, geschah dies, wie aus unserem früheren Artikel ersichtlich,[1]) mit fremder Hülfe, jedoch in einer Weise, die den Anschauungen Leopold's reichlich wahlverwandt war. Die von Silverstolpe reproducirte Abhandlung Garve's über den Hamlet bewegt sich auf der nämlichen Grundlage ästhetischer Anschauungen, wie sie bei Leopold zu finden, was ja schon damit erwiesen, daß Hammarskjöld in seiner Entgegnung auf die vermeintliche Originalleistung Silverstolpe's, diesen beschuldigte, die akademischen Vorurtheile seiner Landsleute gar zu sehr geschont zu haben.[2]) Bei Leopold aber gilt Shakespeare, genau wie bei Garve-Silverstolpe, für ein Genie, dessen Werke jedoch das Ergebniß einer noch naturwüchsigen, der höheren Schulzucht ermangelnden Kunstentfaltung bilden.

So aber wurden Leopold's Aeußerungen nicht von seinen für Shakespeare eingenommenen jüngern Zeitgenossen gefaßt. Der ungeschickte Ausdruck vom Waldmenschen und die diesem Vergleich gewidmete Detailschilderung wurde als Hauptsumme des ganzen Raisonnements bei Leopold genommen und er selbst dafür zum Gegenstande einer gehässigen Verfolgung gemacht, wobei es wiederum mehr auf ein Herabsetzen seines Ansehens und eine Glorification der eigenen Leistungen, als auf ein positives Wirken für die Sache Shakespeare's abgesehen war.[3]) Aus dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, wo Shakespeare bei der jüngern Generation dortiger Literaten genau dieselbe Verehrung genoß wie bei den Stimmführern der damaligen deutschen Literatur, hat Schweden, wenn man von Hammarskjöld's vorhin erwähnten Briefen über Hamlet absieht, so gut wie nichts aufzuweisen, was für ein effektives und fruchtbares Verständniß des Dichters Zeugniß ablegt. Neben direkten und

---

[1]) Jahrb. XIV, p. 24.

[2]) Jahrb. XIV, p. 38.

[3]) In einem von der schwedischen Akademie gekrönten Lehrgedicht war Leopold, wegen seiner damals vielbewunderten Tragödien, die so klassisch sind, daß man sie getrost für Uebersetzungen aus dem Französischen ausgeben könnte, unter Anderm 'der Euripides des Nordens' genannt worden. Diese Schmeichelei, zusammen mit dem erwünschten Stoff, den der 'Waldmensch' nebst Zubehör den Spöttern lieferte, gab Anlaß zu folgendem Epigramm, welches wir, der Kuriosität wegen, aus der damaligen Wochenschrift Polyphem (No. 24 J. 1810), dem zu Stockholm erscheinenden Organ der anti-klassischen Richtung, metrisch zu reproduciren uns erlauben. Es trägt die Ueberschrift Shakespeare und lautet:

Grauses Gespenst, Du wagst es, zu nahen? Behaart ist Dein Körper!
  'Meiner? — Du scherzest!' — Gesagt hat es Euripides selbst.
'Er? von Juliens Maler?' — Das heißt der schwedische! — Deine
  Stimme verletzt das Ohr, plump ist Dein hoher Kothurn.
'Sonderbar! Also in Schweden lebt Euripides wieder?'
  Ja, Du alter Barbar! Grüß Deinen Schlegel und geh!

unablässigen Angriffen auf Leopold, begnügte man sich 'die französische Tragödie im Verhältniß zur griechischen' abzuschätzen, woraus allerdings ein Rückschluß auf Shakespeare sich unschwer ergab, wogegen unmittelbar für ihn nur eine ausführliche Besprechung von Ast's 'Uebersicht der Geschichte der Dichtung',[1]) welche schwedisch übersetzt worden war, und folgende Aeußerung auf Anlaß einer gegen Leopold's Schriftstellerei gerichteten Erörterung gefällt, zu verzeichnen sind. Nachdem man nämlich wiederholt auch hier auf den 'Waldmenschen' zurückgekommen und seinem Entsetzen darüber in gehöriger Weise Ausdruck gegeben, wird bemerkt, daß Shakespeare, 'bei dem jedes Individuum den ihm in der menschlichen Gemeinschaft zukommenden Platz einnimmt, und jeder Affekt, jedes Gefühl in der Menschenseele seine eigene Sprache hat, gar manches enthält, was dem heutigen Theater, wie solches nunmehr unsere Erbärmlichkeit und unser langweiligstes Alltagsleben wiederspiegelt, durchaus nicht passen würde. Wer aber Romeo und Julie gelesen oder sein Schauspiel 'Was Ihr wollt', wird sich bald davon überzeugen, daß kein Verfasser den Shakespeare an Feinheit, Zartsinn und Urbanität übertroffen habe'.[2])

Auch unter diesen für Shakespeare eifernden Widersachern Leopold's fand sich Keiner, der an die Nothwendigkeit einer Uebersetzung gedacht hätte. Bis das mittlerweile immer mehr zunehmende Shakespeare-Interesse in Schweden diese wichtige Stufe erklomm, gab es sich vorher noch auf eine ganz eigenthümliche Weise zu erkennen.

Im Nachlasse eines der Shakespeare-Verehrer, der bereits 1810 sehr jung starb, fand sich ein dramatisches Fragment 'Romeo in Juliens Grab', welches eine völlig selbständige Umdichtung der betreffenden Scenen in der Familiengruft ist. Aus dem Original werden Versmaß und der Verlauf der Handlung, vom Erscheinen des Paris bis zum Hinscheiden Romeo's, entlehnt. Paris kommt allein, sein Blumenopfer am Sarge der Geliebten zu verrichten, wobei er einen Monolog von 53 Zeilen hält, voll Schwulst und Gespreiztheit, obwohl dem Hauptinhalte nach

---

[1]) Dürfte wohl ein Abschnitt aus einem der Werke Asts über Aesthetik sein, da eine Schrift mit solchem Titel unter dessen Arbeiten in den bibliographischen Handbüchern Deutschlands nicht angegeben.

[2]) Vergl. die in Upsala herausgegebene Zeitschrift Phosphoros, für 1810 p. 172 f., p. 188 ff.; für 1811, pp. 19, 44, 126, 328 f. Ferner sei noch bemerkt, daß der vorhin erwähnte Polyphem in der No. 10 der 2. Samml. (1810) eine gekürzte Uebersetzung von Tieck's Aufsatz 'Ueber das Wunderbare bei Shakespeare' bringt, und in No. 48 der näml. Samml. ein auf Shakespeare bezügliches kürzeres Bruchstück 'nach Jenisch', muthmaßlich aus dessen 'Vorlesungen über d. Meisterwerke d. gr. Poesie, mit besonderer Hinsicht auf die poet. Meisterwerke d. neuen europ. Liter.' 2 Theile, Berlin 1803—4.

die schlichten Schmerzensworte des Originals reproducirend. Er entfernt sich, als er Schritte nahen hört, worauf Romeo mit seinem Pagen auftritt. Bevor dieser mit dem Brief fortgeschickt wird, ergeht sich Romeo in einem Monolog von 60 Zeilen, wobei unter anderen Exaltationen auch Juliens in der nämlichen Gruft ruhende Vorfahren zum bevorstehenden 'Hochzeitsfeste' geladen werden. Nachdem der Page, auch mit einem zwölfzeiligen Monolog bedacht, worin die zwei Zeilen des Originals — die Besorgniß um seinen Herrn ausdrückend — wiederklingen, sich entfernt, hält Romeo, während er die Thür zur Gruft erbricht, wiederum einen Monolog, der nicht weniger denn 56 Zeilen lang ist und eine kleine kasuistisch-theologische Abhandlung über Erlösung, Tod und Auferstehung enthält. Hierauf erst kommt Paris zum Vorschein, aber zunächst nicht um den verhaßten Montague zur Rede zu stellen, sondern seinem Unwillen gegen diesen in einem abermaligen Monolog von 26 Zeilen Luft zu machen. Danach erst wird Romeo mit 20 Zeilen angepredigt, dieser giebt deren 60 zur Antwort, worauf Paris mit 55 replicirt, den Romeo mit der Improvisation einer Grabschrift höhnend, und erst nachdem Romeo ihm mit 44 Zeilen Bescheid gegeben, wird das Schwert gezogen und Paris zu Boden gestreckt, wobei dessen zwei Zeilen des Originals in verdreifachter Reproduction als letzte Bitte an Romeo gerichtet erscheinen. Allein zurückbleibend, tobt sich Romeo in einem Monolog von 160 Zeilen aus, gegen Tyrannen und Despoten mächtig deklamirend, dazwischen Julien häufig küssend, ja auch den todten Nebenbuhler mit Küssen bedeckend, um gleichsam eine Kußkette zwischen ihm und Julien zu bilden, und nebenher sich auch in mystisch-dogmatischen Betrachtungen über die letzten Dinge zu ergehen.[1])

Wenn die schwedischen Shakespeare-Gegner dessen Verehrern eine Shakespeare-Berauschung vorgeworfen, so darf dieses krankhafte Elaborat sicherlich als Beleg für die Richtigkeit jener Behauptung angeführt werden. Wenigstens steht es um ein wahrhaftes Verständniß unseres Dichters gar bedenklich, wo derartige improvisatorische Variationen über ein von ihm entlehntes Thema als Früchte eines hingebenden Studiums seiner Werke zu Tage treten. In diesen reproduktiven Nachklängen giebt sich freilich ein Bestreben zu erkennen, die Dichtung Shakespeare's der eigenen

---

[1]) Veröffentlicht wurde dies Produkt erst im Jahre 1814 im Poetisk kalender för 1815, Upsala. Verfaßt ist es von Pehr Elgström, geb. den 24. Decbr. 1781 auf dem Lande, in der Nähe von Wexiö, und am 28. Okt. 1810 zu Stockholm gestorben, wo er seit dem Jahre vorher an der Kanzlei des Kultus-Ministeriums angestellt war. Das fragl. Stück betitelt sich 'Romeo i Julias graf. Ideen af Shakespeare', und wurde seitdem, zusammen mit seinen übrigen Dichtungen, 860 zu Upsala wieder veröffentlicht.

Landesliteratur anzueignen. Aber statt solches in der einzig richtigen Form zu thun, erlaubt man sich ein Verfahren, wobei das Dramatische ins Lyrisch-Didaktische übertragen wird, das in seiner Weitschweifigkeit zu einem Gemenge von rhetorischen Tiraden mit Philosophemen und Bilderhäufungen führt, wie sie der französische Akademismus nicht geschmackloser hat liefern können.

Muß es immerhin auffallen, daß die Shakespeare-Verehrung überhaupt solche Früchte ermöglicht, so wird man wohl noch mehr von der Thatsache überrascht, daß eine derartige Erscheinung nicht vereinzelt geblieben. Etwa fünfzehn Jahre nach dieser Verschlimmbesserung der Romeo-Scenen im Grabgewölbe gesellte sich, zu deren unmittelbaren Ergänzung, ein ihr völlig ebenbürtiges Erzeugniß hinzu als 'Juliens Erwachen und Tod'. Auch hier finden wir Versmaß und Grundzüge der Handlung aus dem Original wieder, aber ebenso die Lyrificirung des Ganzen nach dem Vorbilde der Romeo-Scenen. Obschon der Löwenantheil der Redseligkeit natürlicherweise Julien zufällt, ist auch der gute Lorenzo mit reichlicher Rhetorik bedacht. Das Ganze ist wiederum eine Gallerie von Monologen, voll Sentenzen und ausschweifender Bilderfülle. Beim Erwachen überschüttet Julia ihren alten Freund mit einer Fluth von Fragen, welche 19 Zeilen Blankvers umfassen. Hierauf antwortet Lorenzo mit 16 Zeilen, welche die Arme auf das mittlerweile Geschehene allmälig vorbereiten sollen. Dieses selbst zu ergründen wird Julien überlassen, die es in einer Solo-Deklamation von 69 Zeilen bewerkstelligt. Um sie aus ihren düstern Meditationen und dem Orte der Verwesung zu reißen, der durch den heranbrechenden Morgen noch entsetzlicher zu werden droht, sucht Lorenzo wiederum seinerseits Julia mit dem Leben zu versöhnen und weiß sich bei diesem löblichen Beginnen keinen bessern Rath, als sich seine Argumente von der guten Amme zu leihen. Genau wie diese bei der Nachricht von der über Romeo verhängten Verbannung, macht sich nämlich jener, nachdem er die Freuden des Lebens hinlänglich gepriesen, zum Fürsprecher des jungen Grafen Paris, 'der vielleicht — — — — —'. Für dies liebliche 'Vielleicht' mit Gedankenstrichen wird der alte Liebesanwalt von Julien natürlich ganz gehörig abgekanzelt in einer musiklosen Arie von nicht weniger denn 78 Zeilen, die der gute Mönch ruhig über sich ergehen läßt, bis er endlich, an dem Erfolg seiner Ueberredung verzweifelnd und mit schlichten 4 Zeilen den Thatbestand zusammenfassend, sich entfernt. Juliens hierauf folgender Monolog von 77 Zeilen, welcher eine in Moll abgedämpfte Recapitulation der Brautnachtswonne genannt werden könnte, bringt auch ein gehöriges Geküß, das jedoch auf das Liebespaar allein beschränkt bleibt, zumal da der als todt zugegen gedachte Paris, bei der vorher über ihn statt-

gehabten Diskussion zwischen Lorenzo und Julia, von dieser noch nachträglich mit einem resoluten Korbe bedacht worden war.[1])

Das Staunen über die Möglichkeit dieses Erzeugnisses wird aber noch überboten, wenn man zugleich in Betracht zieht, daß sie an's Tageslicht trat zu einer Zeit, wo gelungene Uebersetzungen verschiedener Originalwerke unseres Dichters seit mehreren Jahren vorlagen und der erste Versuch einer Gesammtausgabe derselben in schwedischer Sprache soeben in's Leben getreten war, das Verständniß für den Dichter mithin bereits ein Stadium bekundete, welches weit über das Niveau jenes puerilen Entzückens geht, das in einer reproduktiven Thätigkeit von der Art der beiden Umgestaltungsversuche zu Romeo und Julie eine Befriedigung finden kann. Freilich ist Derlei seitdem nicht wiedergekehrt, obschon das Shakespeare-Interesse in Schweden, wie die nun bevorstehende Ueberschau der seit 1813 begonnenen Uebersetzungsthätigkeit zeigen soll, noch lange nicht so gefestigt war, um dem Dichter auf der Bühne und in der Literatur schon damals die Bedeutung einzuräumen, die er auf dem übrigen Continent, unsere überrheinischen Nachbarn immer ausgenommen, seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts innehatte.

Es ist uns bereits bekannt, daß das erste übersetzte Shakespeare-Stück in Schweden der 1813 in Upsala erschienene Macbeth war. Die Ehre dieser verdienstvollen Leistung gehört dem als Dichter und Historiker gleich ausgezeichneten Erik Gustaf Geijer[2]), seinen persönlichen Beziehungen und seinen Ueberzeugungen nach einem Kreise von Schriftstellern angehörend, welcher den berühmten Esias Tegner in seiner Mitte gehabt, und unabhängig von jener Literatenkohorte wirkte, deren wir bei den Streitigkeiten um den Leopold'schen 'Waldmenschen' zu gedenken hatten.

Geijer eröffnet seine Uebersetzung mit einer Ansprache an den Leser, die hier ihrem Hauptinhalte nach mitgetheilt zu werden verdient. 'Wenn ich darauf hinweise', beginnt er, 'daß dieser Versuch einer Shakespeare-Uebersetzung der erste sein dürfte, der in unserer Sprache ver-

---

[1]) Das Elaborat 'Juliets uppvaknande och död' wurde 1824 der schwedischen Akademie zur Preisbewerbung vorgelegt und erhielt, ohne jedoch gekrönt zu werden, eine ehrenvolle Erwähnung 'wegen Tiefe des Gefühls und reicher obwohl düsterer Einbildungskraft, welche sich in einer kraftvollen und wohlgepflegten Sprache zu erkennen geben'. Der ungenannte Verf. war Axel Gabriel Sjöström, Professor der griechischen Sprache und Literatur an der Hochschule Finlands, damals zu Åbo, später zu Helsingfors, woselbst er 1846 starb. Geboren war er 1794 zu Janakkala in Finland. Seine hier angeführte Dichtung erschien 1825 zu Åbo im Druck.

[2]) Geboren den 12. Jan. 1783 in Wermland, bis 1846 Professor zu Upsala, darauf in Stockholm lebend, wo er am 23. April 1847 starb.

öffentlicht worden, glaube ich genug gesagt zu haben, um bei den Verehrern und Freunden des Dichters und allen, denen die Schwierigkeiten des Unternehmens einleuchten, billige Richter erwarten zu können. Sie werden einsehen, daß ich mich bemüht, mein Original so rein wiederzugeben, wie es bei einem ersten Versuch irgend möglich. Höhere Ansprüche, als denen hier genügt worden, könnten wohl von Lesern gestellt werden, die mit dem großen Dichter mehr vertraut sind. Deren Zahl ist aber bei uns höchst beschränkt, und ihren Forderungen kann ich nur die Versicherung entgegen stellen, daß es mein innigster Wunsch ist, übertroffen zu werden und glücklicheren Nachfolgern die Bahn gebrochen zu haben'.

'In den wenigen Veränderungen', heißt es weiter, 'die ich mir gestattet, bin ich größtentheils Schiller's Bearbeitung dieses Schauspiels für die Bühne zu Weimar gefolgt. Demnach habe ich, wie er, die Sc. 2 in IV ausgelassen, wo Lady Macduff mit ihrem Söhnchen ermordet wird. Die Rolle des Pförtners hat Schiller (II, 3) gänzlich umgearbeitet. Bei mir ist diese Figur nach dem Original wieder hergestellt, bis auf das kurze Gespräch derselben mit Macduff und Lenox, wo ich, aus Gründen, die dem Kenner leicht verständlich, Schiller gefolgt bin. Nach seinem Vorgange habe ich IV, 1 den Anfang des Hexengesanges 'Pour in sows blood etc.' gestrichen. Kleinere Abweichungen finden sich auch in den beiden ersten Hexenscenen. Dies sind die bedeutendsten Freiheiten, die ich mir dem britischen Dichter gegenüber erlaubt. Die Mehrzahl der schwedischen Leser wird mir dieselben um so leichter verzeihen, als ich weit eher Vorwürfe für eine zu große Gewissenhaftigkeit bei meinem Verfahren erwarte. Ihnen ist Shakespeare nur dem Namen nach bekannt, und sie haben sich gewöhnt, viele ungeheuerliche Vorstellungen damit zu verknüpfen, und könnten daher meinen, daß für einen Uebersetzer, der das Glück hat, in einem aufgeklärten Zeitalter geboren zu sein, nichts leichter wäre, als dem alten Briten einige ihm nöthige Lehren hinsichtlich des guten Geschmacks zu ertheilen. Die ihn aber genauer kennen, sind anderer Ansicht, welche hier zu erörtern nicht der rechte Ort ist; denn nicht für Shakespeare habe ich dies Vorwort schreiben wollen. Ist er durch mein Vorgehen nicht ganz unkenntlich geworden, so redet er für sich selber'.

Hinsichtlich des metrischen Theils seiner Arbeit äußert der Uebersetzer: 'den Versbau des Originals habe ich nachzubilden gesucht. Shakespeare's Jamben sind höchst glatt und fließend, und schmiegen sich dem Stoffe an wie ein faltiges Gewand dem herrlichsten Körper. Es ist dies ein Verdienst bei ihm, worin ich nicht hoffen darf, den Dichter erreicht zu haben. Bisweilen habe ich mir den Gebrauch der Apostrophe

gestattet. Ich könnte sagen, daß Solches in dramatischen Werken, wo der Vers der gesprochenen Rede sich nähern soll, mehr als sonst zu entschuldigen ist; aber ohnehin ist es meine Ueberzeugung, daß der schwedische Versbau einen besonnenen Gebrauch dieses Hülfsmittels durchaus verlangt. Diese kleine harmlose Accentfigur ist bei uns mit einem entsetzlichen Haß bedacht worden, und ein armer einheimischer Poët setzt seinen guten Namen und sein ganzes Ansehen auf's Spiel, wenn er einmal hatt' statt hatte geschrieben. Aber wußte er sich damit zu helfen, daß er, dem üblichen Sprachgebrauch folgend, den überflüssigen Laut wegwarf und Worte, die es gestatten, so schrieb, daß das verhaßte Zeichen nicht auf's Papier kam, so war keine Gefahr für ihn. Man schien wirklich zu glauben, die Sprache wäre vom Apostroph nicht angesteckt, wenn das betreffende Zeichen nicht zu sehen war. Nur das accentlose e am Ende des Imperfects durfte nicht auf gleiche Weise entfernt werden, sondern mußte sein volles Sylbengewicht behalten. Das ist aber keineswegs von so geringem Belange wie es scheint. Dieser einzige Umstand nämlich, der den Dichter zwingt, im Verse ein Tongewicht auf Sylben zu legen, die keines besitzen, hat uns zu einer Verslehre geführt, durch die unsere Sprache eben so accentlos geworden wäre wie die französische, nach welcher man jene hätte bilden wollen, wenn es deren Natur nicht gar zu sehr widerstrebt hätte. Gegen solche Verwirrung gab es nur ein Mittel: den metrischen Vers im Schwedischen einzubürgern, weil derselbe keine Abweichung vom wirklichen Tongewicht der Wörter duldet. Das that Adlerbeth[1]) — und dadurch allein hat er sich ein unsterbliches Verdienst um die Sprache seiner Heimat erworben'.

Noch im nämlichen Jahre wurde Geijer's Macbeth-Uebersetzung in der zu Upsala erscheinenden Literaturzeitung, die uns seit dem vorigen Artikel bekannt ist[2]), mit verdientem Wohlwollen besprochen. Auf die kurz vorher in Schweden erschienenen Uebersetzungen des Sophokles und mehrerer Dramen von Schiller Bezug nehmend, begrüßt der Beurtheiler es als ein freudiges Ereigniß, daß die gebildeten Leser seiner Heimat nun in ihrer eigenen Muttersprache den 'britischen Dichter lesen könnten,

---

1) Gudmund Göran Adlerbeth, bedeutender Staatsmann unter Gustaf III. und bei der 1809 erfolgten Umgestaltung der schwedischen Verfassung thätig, übersetzte metrisch: Virgil's Aeneis 1804, Bucolica und Georgica 1807, Horazens Ars poetica 1807 und von 1814—17 dessen übrige Dichtungen. —

2) Svensk Literatur-Tidning, No. 26, den 3. Juli 1813. Vergl. Shakesp.-Jahrb. XIV, p. 55. Sonderbarer Weise ist Geijer's vortreffliche Uebersetzung nicht wieder gedruckt worden. Die einzige Ausgabe ist: Macbeth, tragedi af Shakespeare, öfversatt af E. Gust. Geijer. Upsala 1813.

der allerdings, was die äußere Form anbelangt, bedeutend von dem ihm nur ungenügend bekannten hellenischen Meister abweicht, weshalb denn auch diejenigen, denen das äußere Zufällige für das Wesentliche gilt, den Briten als roh und unregelmäßig bezeichnen, — ein Urtheil freilich, das zumeist von solchen gefällt worden, deren Kenntniß sowohl der Griechen wie Shakespeare's jeglicher Gründlichkeit ermangelt. Ob der Chor benutzt und die Einheit von Zeit und Raum berücksichtigt worden, hängt von den bestimmten Kulturstadien und den entsprechenden Kunstanschauungen ab. Was aber die genaue und planmäßige Entwicklung der dramatischen Auftritte aus einer einzigen Idee und den davon bedingten nothwendigen Zusammenhang sämmtlicher Theile, das unvermeidliche Vorbereiten der heftig wirkenden Katastrophe so wie das genaue Anpassen jedes Wortes und Ausdruckes nach den Absichten des Dichters und dem Charakter der handelnden Figuren betrifft, ist Shakespeare, wie jeder Sachverständige zugeben wird, so regelrecht, daß sogar Sophokles es nicht mehr sein kann. Denn die offenbare Abweichung bei Shakespeare von dem Schema des griechischen Dramas ergiebt sich, genau genommen, aus seiner Regelmäßigkeit und seiner Kunst, die äußere Form dem Wesen seiner Stoffe anzupassen. Bei den Griechen veranschaulichte das Drama die Bewältigung einer kräftigen Natur durch die äußere Nothwendigkeit des Geschickes; die romantische Kunst hingegen, welche in Shakespeare einen ihrer bedeutendsten Vertreter hat, entwickelt Alles aus dem Innern des Menschen selbst, den sie zum Schicksal, wie solches durch das Christenthum als Vorsehung geläutert erscheint, in Beziehung setzt. Das hellenische Schauspiel gleicht einer plastischen Gruppe, das Shakespeare'sche einem Historiengemälde in moderner Bedeutung, ausgezeichnet durch den größten Farbenreichthum in der Erfindung, den größten Glanz und die Wahrheit der Farbenmischung und die äußerste Anmuth und Deutlichkeit in der Behandlung. An dies Alles zu erinnern ist nöthig, wo Shakespeare, wie bei uns zu Lande, noch wenig gekannt ist, und die meisten sich ihn, nicht ohne einen gewissen Schauder, als einen rohen und bizarren Wilden vorstellen. Entstanden ist diese falsche Vorstellung durch die Unfähigkeit unmündiger Seelen, eine Sache im Zusammenhange, die Theile in ihrer Eigenartigkeit als von ihrem Verhältniß zum Ganzen bedingt zu fassen, und die Alles nur zerstückelt und vereinzelt beurtheilen können. Bei der tiefen Bedeutung, die den meisten von Shakespeare's Dramen eigenthümlich, wissen solche kurzsichtige Beurtheiler mit ihren überkünstelten und conventionellen Begriffen sich nicht zurecht zu finden, so zetern sie denn auch sofort über seine Barbarismen und zucken die Achseln über seine mangelhafte Bildung. Gegen solche Vorurtheile hilft nur die Kenntniß der Meister-

werke selber, und da sie in der Ursprache nicht Jedem zugänglich, sind Uebersetzungen erforderlich, wie solche seit mehr denn 40 Jahren in Deutschland, seit 7 Jahren und darüber in Dänemark eingeführt und nun endlich auch bei uns versucht worden'.

'Der Reigen ist hier mit Shakespeare's Macbeth, einem der berühmtesten und schönsten seiner Werke — wenn anders eine Rangordnung unter denselben statthaft — eröffnet worden. Einer der einsichtigsten Kunstrichter unserer Tage — Aug. Wilh. Schlegel — stellt es den Eumeniden des Aischylos an die Seite wegen der Genialität, womit der Dichter bis tief in's menschliche Herz gedrungen, um aus den bösen Anschlägen und strafbaren Handlungen die Plane der ewigen Güte gefördert zu zeigen, während zugleich der mächtige Zauberstab der Phantasie die Schrecknisse der Nacht heraufbeschwört und die Wahngebilde der Furcht und des Aberglaubens durch seine Poesie adelt. In solcher Hinsicht wäre also gegen die Wahl des Uebersetzers nichts einzuwenden. Da aber der Dichter in diesem Drama, wie aus dem eben Angedeuteten ersichtlich, eine tiefere und bedeutungsvollere Tendenz, denn in irgend einem andern seiner Werke verfolgt, und dieses mithin als das am wenigsten populäre seiner Stücke zu betrachten ist, muß dasselbe auch am leichtesten bei Denen Anstoß erregen, die unglücklich genug sind, ein poetisches Kunstwerk nur für eine Anhäufung von dichterischen Leistungen zu halten. Für ein solches Publikum ist schon seit lange das Verfahren üblich, Dasjenige zu beseitigen, was den meisten Anstoß erregt. Hierdurch ist freilich die nicht Allen faßliche Schönheit der Spottsucht des Pöbels entzogen; aber für den sehr theuern Preis, daß die Unwissenheit in ihrem Glauben von der angeblichen Rohheit bei Shakespeare bestärkt wird, um die Verehrer des Dichters einer Art frommen Betrugs anzuklagen, den sie beim Verbreiten seiner Werke unter Uneingeweihten verüben. Einem im Allgemeinen wenig gebildeten Publikum gegenüber dürfte gerathener sein, die erste Bekanntschaft durch Stücke anzubahnen, wo derlei Verstümmelungen unnöthig. Solchenfalls wäre Julius Cæsar vorzuziehen gewesen, ein Stück von gleich hoher Genialität aber minder hoch greifender Absicht, als der Macbeth, und daher faßlicher als dieser, weil es sich in einer bekannten Welt bewegt. Doch sei mit diesen Bedenken der Werth des Dargebotenen keineswegs geschmälert'.

'Was die Auslassungen in der vorliegenden Uebersetzung betrifft', heißt es im Anschluß an Obiges, 'so hat außer den im Vorwort angegebenen noch eine stattgefunden: Malcolm's Gespräch mit dem Arzt (IV, 5) über die bei den englischen Königen erbliche Heilkraft durch Handauflegen. Da dieser kurze Auftritt ohne Belang für den Verlauf des Ganzen ist,

kann er auch als entbehrlich gelten. Hingegen entsteht durch die Weglassung der Scene in Macduff's Schloß eine bedeutende Lücke, indem ja der Dichter damit nicht nur die Grausamkeit Macbeth's, sondern auch die Erbitterung Macduff's gegen ihn veranschaulichen wollte; und diese Streichung ist um so unnöthiger, als in der Scene durchaus nichts von Dem enthalten, was die Aenderungen in den Hexengesängen und den Ausdrücken des Pförtners erforderlich machte'.

Der übrige Theil des angeführten Artikels ist einer eben so eingehenden wie sachverständigen Prüfung der textlichen Wiedergabe gewidmet, deren Einzelheiten außerhalb des Zweckes dieser Abhandlung liegen. Nur so viel sei bemerkt, daß der Beurtheiler ausdrücklich hervorhebt, er habe sich bei den Mängeln nur aufgehalten, weil ihm gestattet war, darin erschöpfend zu verfahren, während die Vorzüge der verdienstvollen Leistung sich nur aus dem Ganzen heraus betrachten lassen, und daß, wenn er sich Ausstellungen gestattet, dies nur aus Hochachtung für den begabten Uebersetzer geschehen, an den man große Forderungen stellt, wie man nur einen Hannibal dafür tadelt, Rom nicht erobert zu haben.

Seinen Wunsch hinsichtlich einer Uebersetzung des Julius Caesar sollte der Recensent im Jahre 1816 erfüllt sehen, bewerkstelligt durch Georg Scheutz[1]), der sich noch mehrfach um die Sache Shakespeare's in Schweden verdient gemacht. Diese, der Macbeth-Uebersetzung von Geijer durchaus ebenbürtige Leistung, ist von einem Vorwort begleitet, woraus folgende wichtigere Stellen zu entnehmen uns gestattet sein möge.

'Lange Zeit ist über Shakespeare's Werth als Dramatiker gestritten worden, und dieser Streit, obschon jede Partei denselben für ausgefochten, und zwar zu Gunsten der eigenen Meinung, erklärt, dauert noch immer fort. Bei solchem, von beiden Seiten zugleich erschallenden Siegesjubel befindet sich der Unbefangene in der mißlichen Lage, entweder nach der ihm zunächst stehenden Seite mit einzustimmen oder sich gegen die aufgedrungene Auffassung zu sträuben, falls es ihm um eine eigene Ansicht zu thun ist. Diesem Bedürfniß, sofern es in unserer Landessprache seine Befriedigung verlangt, sei hier, zur Probe, der Julius Cæsar, eines der berühmtesten Stücke Shakespeare's, im Versmaße der Urschrift und mit möglichst treuer Wiedergabe des Wortlautes dargeboten. Außer daß der Stoff selbst allgemein bekannt und das Stück auch zu Vergleichen mit andern Dichtungen auffordert, dürfte dieses Werk ein ganz beson-

---

[1]) Geboren den 23. Sept. 1785 in Jönköping, ursprünglich Jurist, dann seit 1818 Publicist zu Stockholm, und als solcher vielfache Anregung des öffentlichen Lebens ausübend, daneben auch als Mechaniker sowie als Uebersetzer eine bedeutsame Thätigkeit entfaltend, starb er in hohem Alter den 22. Mai 1873 zu Stockholm.

deres Interesse durch die Art, wie es die Zustände des damaligen Rom behandelt, gewähren; denn wenn dieselben unzweifelhaft von Vielen weit schöner beschrieben, so sind sie doch niemals wahrer charakterisirt worden, als es hier in dem beschränkten Rahmen eines Schauspiels geschehen'.

Bezüglich des Versbaues bei Shakespeare bemerkt der Uebersetzer, daß seine 'reimlosen Jamben weniger ein eigentliches Metrum, als vielmehr eine rhythmisch fixirte Deklamation, gleichsam ein metrisches Recitativ seien. Sicherlich war es bei dieser Art Metrum nicht wie bei den gereimten und den antiken Versarten auf Gesang, sondern lediglich auf die gesprochene Rede abgesehen. Die Wortfolge ist ja auch ganz prosaisch und das sonst häufig recht störende Hinüberschreiten der Verszeilen in einander ist hier ganz wesentlich, weil die Unterhaltungssprache keinen andern Ruhepunkt kennt als den Abschluß des Gedankens. Shakespeare hierin nachzuahmen dürfte einem Originalwerk leichter sein, denn einer Uebersetzung. Das Englische besitzt wenig Worte, die der Verwerthung in einem jambischen Vers widerstreben, das Schwedische dagegen eine Menge solcher, und ein Uebersetzer, der Ausdrücke nicht ändern darf um sie zu beseitigen, muß entweder deren richtigen Accent oder den ihnen zukommenden Platz im Verse vertauschen, um sie doch anzubringen, was bei unsern vielen Spondäen, Antibachien usw. viele Schwierigkeiten bietet, so daß ein Verlegen des Accents beim jambischen Dialog nur sparsam stattfinden darf, damit die Illusion, als höre man ein Gespräch, nicht gestört werde'. Fernere Erörterungen über das Verhältniß des Schwedischen zum jambischen Versbau können wir hier übergehen, dagegen sei noch der Schluß aus Scheutzen's Vorwort angeführt.

'In hohem Grade muß es überraschen, daß ein so tiefer Menschenkenner wie Shakespeare in seinem Zeitalter — der Uebergangsperiode von der Reformation zu der noch blutigeren des XVII. Jahrhunderts — ein Publikum finden konnte, das die Produkte seiner Menschenkenntniß verstand. Volle zweihundert Jahre nach ihm lebend, verstehen wir diese Seite seiner dichterischen Thätigkeit nicht ohne Studium. Solches dürfte vielleicht weniger von einem außerordentlichen Vorsprung in der Kultur der Engländer, als vielmehr von unserer Ungewohntheit herrühren, die Natur unmittelbar anzuschauen. Vor unser Auge haben andere Dramatiker beständig ihre eigenen Lorgnetten geschoben, und dabei hat jenes seine ursprüngliche Sehschärfe eingebüßt. Wir sind gewöhnt, vom ersten Anblick an das ganze Gebiet unserer Theatercharaktere zu überschauen, oder auch daß die Personen im Schauspiel uns ihre geheimsten Gefühle und Absichten selber verrathen, wenn sie es nicht vorziehen, sich darüber

mit einem Vertrauten zu unterhalten. Bei Shakespeare hingegen ist Alles ganz natürlich geschildert, seine Personen reden und handeln wie im Alltagsleben, wo man selten Monologe über sich selbst zu halten pflegt, und wo auch das offenste Gemüth, aus Etikette oder Gewohnheit, einen gewissen Schein zur Schau trägt, der nicht der natürliche Ausdruck der Seele ist und wodurch ein sofortiges Durchschauen der Persönlichkeit auch dann erschwert ist, wenn eine noch so heftige Leidenschaft dieselbe erfüllt. Genau so liegt bei Shakespeare's Figuren noch ein Charakter hinter dem zunächst erfaßbaren, und so gewinnt man, wie im Leben, die wahre Erkenntniß bei ihm nur allmälig'.[1])

Die Uebersetzung, welche sich zugleich als der Anfang einer ganzen Reihe von beabsichtigten Uebertragungen der vornehmsten Dramen des Dichters ankündigte, wurde von den öffentlichen Preßorganen auf's Freudigste begrüßt. In dieser Hinsicht verdient namentlich die Haltung des uns von der ersten Hamlet-Aufführung her bekannten 'Allmänna Journalen',[2]) welches sonst dem strengsten Akademismus huldigte, die billigste Anerkennung. Dem verdienstvollen Unternehmen des Uebersetzers den besten Erfolg wünschend, widmete es seiner Arbeit eine durchaus wohlwollende Aufmerksamkeit. Freilich wurde die Gelegenheit wahrgenommen, den fatalen 'Waldmenschen' in's möglichst harmlose Licht zu setzen und auch dem 'großen Voltaire' für dessen Mort de César einigen Weihrauch zu spenden. Gleichwohl wurde Shakespeare, 'dessen Werth Niemand in Abrede gestellt', auch für dieses Schauspiel, 'obschon es nicht das berühmteste von ihm', wegen 'der Originalität, den vielen erhabenen Scenen und den großen erstaunlichen Ideen' als Meister anerkannt. 'Wem er bisher unbekannt gewesen, wird sich auch hier gleichsam in eine neue Welt versetzt glauben, wo ihn gar Manches, wenn auch nicht immer auf die angenehmste Art, überraschen wird. Läßt man sich jedoch davon nicht abschrecken, und liest man Shakespeare aufmerksam und ohne Vorurtheil, da kein andrer Maßstab auf denselben paßt als sein eigener, so wird man auch finden, daß der Dichter zugleich treffend und angenehm zu malen versteht und daß seine Helden bisweilen eine eben so kräftige wie würdevolle Sprache führen'.

'Von sonstigen Dichtungen', heißt es weiter, 'welche den nämlichen Stoff behandelt, ist die von Voltaire am bekanntesten, obschon dessen Stück nur wenige Vergleichungspunkte mit demjenigen von Shakespeare bietet. Diese beiden großen Genien, wenngleich einander ebenbürtig an

[1]) Julius Cæsar. Skådespel af Shakespeare. Öfversättning. Stockholm 1816.

[2]) In den Nummern 126, 129, 139 des nämlichen Jahres 1816. — Vergl. Jahrbuch XIV, p. 54.

dichterischer Kraft, lebhafter Einbildung, reicher Erfindungsgabe und in der Tiefe ihrer Welt- und Menschenkenntniß, sind doch zu sehr von einander getrennt durch den Abstand ihrer beiderseitigen Zeitalter und die Verschiedenheit in der Bildung und der Gemüthsart ihrer Landsleute, als daß ihre Schauspiele, als solche an sich betrachtet, in eine richtige Parallele zu einander gebracht werden könnten, außer was die in beiden sich äußernde Genialität betrifft. Bei Voltaire haben wir eine einzige Handlung, in welcher die Einheitsregeln genau eingehalten werden und wo die ganze Begebenheit um einen einzigen Punkt sich dreht; Shakespeare dagegen bringt eine dramatisirte Epoche aus der römischen Geschichte, mit Cæsars letztem Einzuge in Rom beginnend und mit der Schlacht bei Philippi schließend. Das französische Stück hat eigentlich nur zwei Hauptcharaktere, welche nach den Gesinnungen und den Leidenschaften, die sie selber äußern, zu beurtheilen sind; das englische Drama zeigt eine Menge von Personen, deren Gemüthsbeschaffenheit sich in ihren Handlungen und in den vor dem Leser oder Zuschauer stattfindenden Begebenheiten zu erkennen giebt. Bei Voltaire ist mit Cæsar's Tode die Katastrophe beinahe abgeschlossen, während sie damit bei Shakespeare eigentlich erst begonnen, da bei der Ermordungsscene das Stück kaum bis zur Hälfte sich entwickelt hat. Somit erscheint Cæsar hier kaum als handelnde Persönlichkeit, und die erhabene cæsarische Gesinnung, welche Voltaire's Helden auszeichnet, wird man vergeblich bei Shakespeare suchen; andere Gestalten dagegen, wie namentlich der Cassius und Antonius, sind bei ihm weitaus interessanter als bei Voltaire. Die Rede des Antonius im Senat, seine Ansprache an Cæsar's Leiche und seine aufwieglerische Rede an das Volk sind treffende Belege hierfür, der freieren Sphäre entsprechend, in welcher sein Genius sich bewegen durfte, während Voltaire, beschränkt durch die Regeln der französischen Bühne, bei dem sehr bescheidenen Versuche, diesen Bann zu durchbrechen, da dieses Stück bekanntlich in manchen Einzelheiten von der Tradition des französischen Theaters abweicht, ein minder gelungenes Werk lieferte'.

Was man auch von dem hier bekundeten Verständnisse Shakespeare's halten mag, wird doch das redlichste Bemühen, seiner Größe gerecht zu werden, sich nicht in Abrede stellen lassen. Dafür zeugt auch offenbar die Zusammenstellung seines Werkes mit demjenigen Voltaire's, was ja, vom Standpunkte dieses kritischen Organes soviel besagen will, als unsern Dichter mit der Anlegung des höchsten Maßstabes ehren, und was hier um so werthvoller, als der Vergleich mit dem sonst über alles Lob erhabenen Voltaire zu einigen nicht unwesentlichen Ausstellungen gegen diesen führt. Für die von der deutschen Romantik aus beeinflußten

Shakespeare-Verehrer in Schweden war jedoch dieser Fortschritt über die Anschauungen Wallenberg's und Skjöldebrand's nicht genügend. Eine Besprechung der Scheutz'schen Arbeit in der schwedischen Literatur-Zeitung zu Upsala [1]) nahm wiederum die Gelegenheit wahr, den 'Waldmenschen' aufmarschiren zu lassen und daneben auch den Artikel-Verfasser im 'Allmänna-Journalen' für seinen frevelhaften Vergleich zwischen Voltaire und Shakespeare gründlich abzustrafen, obschon jene Besprechung selbst bei den Berührungspunkten anknüpft, welche dieses Stück von Shakespeare mit den französischen Tragödien besitzt; denn gerade wegen der durch den französischen Geschmack beim schwedischen Publikum vorhandenen 'Vertrautheit mit dem römischen Esprit' wird die Uebersetzung des Cæsar als besonders glücklich in der Wahl gepriesen, da auch 'für das Auffassen von dessen Schönheiten weder eine ungewöhnliche noch besonders hohe Bildung erforderlich'. Der übrige Theil des Aufsatzes, soweit es das Stück für sich gilt, argumentirt ebenfalls mit steten Seitenhieben auf Voltaire, wobei es auch an positiver Verherrlichung Shakespeare's nicht fehlt.

'Obschon der Dichter in dieser Tragödie', heißt es unter Anderem, 'die magische Kraft seines göttlichen Genies nicht in ganzer Fülle angewendet, mit welcher er sonst in das Innere des menschlichen Herzens dringt oder des Gedankens äußerste Tiefe mißt, oder die schrecklichen Gewalten sowohl der physischen wie der Geisterwelt heraufbeschwört, oder wiederum den Rosenduft einer idyllischen Liebe hervorzaubert, oder mit dem Glanze seines humoristischen Witzes spielend blitzt; darf auch dieses Stück mit jedem der vollendetsten Erzeugnisse dieses unerschöpflichen Dichtergeistes sich messen. Mit Recht hat man einen epischen Charakter in den Shakespeare'schen Dramen bemerkt, denn er schildert nicht nur einen bestimmten, abgeschlossenen Handlungsmoment, wie die hellenischen Tragiker, sondern malt einen großen Charakter in dessen ganzer Totalität, sowohl in seiner Einwirkung auf seine Umgebung, wie durch die Folgen seines Handelns. Daher eben zeigt ein Shakespeare'sches Drama das ganze menschliche Leben in all seiner Regelmäßigkeit und Verwirrung, in all seiner Erhabenheit und Niedrigkeit, in all seiner Schönheit und Lächerlichkeit; und jedes seiner Stücke bietet stets das nämliche Schauspiel, nur immer von einem ganz andern Gesichtspunkte aus gesehen, und stets mit reicher poetischer Abwechslung vertheilt und componirt. Von Shakespeare's Werken in ihrer Gesammtheit könnte man mithin sagen, sie bildeten eine vollendete Anthropologie, aber ersonnen, angeordnet und dargestellt mit so genialer Tiefe und so

---

[1]) Sv. Literatur-Tidning, No. 48, 1816.

künstlerischer Vollendung, wie Solches vermuthlich niemals übertroffen werden dürfte'.

In der Kunst, den Mund recht voll zu nehmen und sich dabei in einer Menge hohler Phrasen zu ergehen, giebt der Shakespeare-Verehrer dem von ihm angegriffenen ersten Beurtheiler der Scheutz'schen Uebersetzung gewiß nichts nach, und fraglich bleibt immerhin, ob mit derlei Aeußerungen eines maßlosen Entzückens der rechte Ton getroffen ward, ein mit dem Dichter wenig bekanntes Publikum über dessen Bedeutung zu belehren. Besser steht es schon um die Analyse des Stückes selber, welche darthun soll, daß dasselbe unmöglich mit Cæsar's Tod hätte schließen können. 'Nicht diese Katastrophe interessirte den philosophischen Dichter, sondern Cæsar's Einwirkung auf seine Nation; denn die Zeitumstände und die Stimmung der Menschen waren der Art, daß sie zugleich einen Cæsar erforderten und seiner doch nicht würdig waren. Bei dieser Aufgabe durfte der Dichter sein Stück nicht eher schließen, als bis jenes der Herrschaft über sich selbst unfähige Volk, welches die Herrschaft eines Cæsar nicht ertragen wollte, der Gewalt eines andern und zwar weit schlechtern Cæsar verfällt. Daher eben ist die Eingangsscene so meisterhaft, welche das Römervolk in dessen Stimmung für und gegen den großen Imperator vorführt; daher die anschauliche Darstellung des leicht zur Raserei gebrachten Volks bei der Rede des Antonius und die wunderbar treffenden Aufruhrscenen III, 3; daher der melancholische Nebel, der vom Akt IV an sich über das Stück breitet und dem Leser unwillkürlich eine schmerzliche Sehnsucht nach dem größten Manne Roms einflöst; daher die Schwäche, der Mangel an Consequenz und die widerstreitenden Interessen, welche unter den Verschworenen herrschen, und daher schließlich das Erscheinen von Cæsar's Geist bei Brutus, dem einzigen Römer, der einen Funken desselben in sich hatte. Im ganzen Stück erblickt man so den Cæsar wie einen Coloß über die engbegrenzte Erde schreiten, während das übrige Pygmäengeschlecht erschreckt zwischen den Schritten des Riesen umherwandelt und nach ehrlosen Gräbern für sich sucht. Bei einigem Verständniß für organische Totalität und für einen befriedigenden Abschluß eines Kunstwerkes müßte es ja einen peinlichen Widerwillen bereiten, das Stück mit Cæsar's Tode oder gar mit der Rede des Antonius enden zu sehen, wo alle Verhältnisse in der äußersten Spannung, alle Gefühle in höchster Steigerung und die Bande der Ordnung gelockert sind. Erst nachdem 'the petty men' das Gewicht ihrer Vermessenheit empfunden, den Riesen gestürzt zu haben, erst nachdem ein neuer Cæsar sich wieder ordnungbringend in den Mittelpunkt des wilden Chaos gestellt, erst nachdem Cæsar's Geist bei Philippi sich mit Brutus versöhnt, den Mann,

den er zumeist geliebt und der ihm am feindlichsten gewesen, — da erst kann der Zuschauer, beruhigt im Gemüth und mit stillen Thränen, den Vorhang fallen sehen, hinter welchem, wie er es sich selbst zu sagen vermag, alsdann nichts Sehenswerthes mehr geschehen kann. Bei dieser meisterhaften Abrundung seines Gegenstandes verfuhr Shakespeare also mit eben so tiefer philosophischer Einsicht und sicherem ästhetischen Takt, wie er in allen Einzelheiten artistische Feinheit und technisches Geschick bekundet'.

Mehr schon dürfte der damalige Leser gestutzt haben, wenn dieser Shakespeare-Verehrer ihm die Vortrefflichkeit in der Schilderung des römischen Lebens bei Shakespeare damit anschaulich machen will, daß er den Dichter nicht nur den römischen Geschichtschreibern darin für ebenbürtig erklärt, sondern auch es ihm zum Verdienst anrechnet, bei seiner vollendeten Schilderung sich 'nicht streng an das Zeitkostüm gehalten zu haben'. Diesen häufigen Gebrauch von Ausdrücken und Redewendungen, die einer spätern Epoche angehören, will unser Beurtheiler als einen Beweis ansehen, daß Shakespeare, 'seiner Kunst durchaus sicher, es nicht verschmähte, die Sprache seiner Zeitgenossen zu reden, wo er sich bewußt war, den römischen Geist zugleich mit auszudrücken'. Zum Belege hierfür werden aber eine Menge Scenen blos namhaft gemacht, und breitere Ausführungen nur gebracht, wo die betreffende Schilderung so treu historisch ist, wie sie der Dichter in seiner Quelle vorgefunden. Diese selbst wird gar nicht erwähnt, hingegen wird unter Anderem, um die Treue der dichterischen Darstellung zu bezeichnen, von den Verschwörungsscenen gesagt, sie seien 'so meisterhaft gehalten, daß sie als ein vortreffliches Vorbild von Jedem studirt werden könnten, der das gefährliche Spiel der staatlichen Parteiungen wagen möchte'. Schwerlich wird der Artikelverfasser bei seinen Lesern besser daran gewesen sein mit dem Herausstreichen der Vorzüge, in denen Shakespeare's Behandlung der Gespenster sich vor derjenigen anderer Dichter auszeichnet, indem es nämlich nicht nur beim Hervorheben solcher Punkte bleibt, die uns Lessing vorliegendenfalls bemerken und schätzen gelehrt, sondern noch die Behauptung hinzukommt, die Gespenster im Macbeth seien von ganz anderer Färbung, als die Geisterscheinung im Cæsar, indem jene 'mit der ganzen Mannichfaltigkeit der Romantik, von einem gefühlsinnigeren Schimmer und einer subjektiveren Stimmung umgeben auftreten', während der Geist im Römerdrama 'eine mehr kühle, anschauliche, plastische Gestalt hat, so daß man sich sofort bewußt ist, in einer klassischen Zeit, auf klassischem Boden zu sein'. Der Verfasser versäumt aber nicht, sofort hinzuzufügen: 'für Jeden, der den Unterschied zwischen Klassik und Romantik zu fassen vermag, sind diese Andeutungen ge-

nügend; es aber Denen begreiflich zu machen, die davon keinen Begriff haben, würde hier zu weit führen'.

Als zwei Jahre später Sven Lundblad seine Uebersetzung des 'König Lear' herausgab[1]), hatte dies nämliche kritische Organ, bei allem bisher entwickelten Shakespeare-Eifer, keine Zeile für diese verdienstvolle Leistung, welche in beträchtlicher Weise der späteren Uebersetzung dieser Tragödie durch Hagberg einverleibt worden. Die einzige uns zugängliche Besprechung der Arbeit Lundblad's findet sich in dem von den Literaten romantischer Färbung stets angefeindeten 'Allmänna Journalen', das freilich, seiner gewöhnlichen Manier treu, die auch beim Cæsar zur Anwendung kam, recht viel 'Proben' abdruckte, daneben ziemlich naiv über die Dichtung räsonnirte, aber doch immerhin für deren Bekanntwerden beim Publikum Etwas that, was nicht übersehen werden darf, zumal das Werk selbst mit entschiedenem Wohlwollen empfohlen wird. Der Besprechung seien folgende beachtenswerthe Stellen entnommen.

'Wenige von Shakespeare's Stücken haben ein so gleichmäßig unterhaltendes Interesse wie das vorliegende, aber auch keines derselben ist auf einen so herzzerreißenden Effekt berechnet, der den Zuschauer erschüttert und seine Gefühle zum äußersten Mitgefühl und Zorn, zur Rührung und zum Abscheu aufregt. Namentlich die letztere Empfindung hat der Dichter ganz besonders zu wecken gesucht; wenn man aber meinen sollte, daß gewisse Scenen in solcher Hinsicht etwas weniger grausenhaft gehalten sein könnten, ohne daß ihre Wirkung deshalb gemindert zu werden brauchte, so möge man der Zeit gedenken, in welcher Shakespeare gelebt und daß sein Auditorium einen unendlich weniger feinen Geschmack als das gegenwärtige Theaterpublikum besaß. Sogar in England werden nunmehr gewisse Veränderungen vorgenommen, so namentlich geht die Blendung Glosters nicht auf der Bühne vor sich, und entgeht auch Cordelia, zum Lohn für ihre Tugend, der grausamen Erdrosselung im Gefängniß'.[2])

Dem Uebersetzer wird die größte Anerkennung gezollt und sieht man es der dabei stattgehabten Prüfung an, daß sie auch ein eingehendes Vergleichen mit dem Original nicht gescheut. Und doch sollte gerade dieses nämliche Journal auf Anlaß der bald darauf stattgehabten Hamlet-Aufführung — welche wir hiermit als die nächste Entwicklungs-

---

[1]) Konung Lear. Tragedi af Shakespeare. Öfversättning. Upsala 1818. Eben dort war der Uebersetzer einige Zeit an der Universität thätig gewesen. Geboren war er den 30. Sept. 1776 zu Skara, wo er 1829 Bischof wurde und am 29. April 1837 starb.

[2]) Allmänna Journalen, 1818, No. 234.

phase des schwedischen Shakespeare-Interesses verzeichnen — sich die sehr kindlichen Aeußerungen über unsern Dichter entfallen lassen, welche dem betreffenden Organ die allerdings nicht unverdiente Zurechtweisung in der Literatur-Zeitung zu Upsala zuzog, als diese ihre im Ganzen sachverständige und in der Ausführung recht wohlgelungene Erörterung über das nämliche Bühnenereigniß und die sie veranlassende erste schwedische Hamlet-Bearbeitung brachte.[1]) Man möchte beinah vermuthen, daß dieser Bühnenerfolg das Journal gegen den Dichter umgestimmt habe, aus Furcht, der Geschmack des Publikums könnte auf die Dauer den Erzeugnissen klassischer und einheimischer Akademiker dadurch entfremdet werden, wie wir ja noch heutigen Tages erlebt, daß gewisse der dramatischen Schriftstellerei beflissene Literaten sich über die 'Concurrenz' beklagen, die ihnen durch die Pflege Shakespeare'scher Stücke gemacht werde. Jedenfalls finden wir beim 'Journal' hinfort nicht mehr das frühere Wohlwollen für unsern Dichter wieder, obwohl wir aus andern damaligen Blättern nicht nur die Gewißheit entnehmen, daß der Hamlet, trotz der Granberg'schen Verstümmelung, eine Sensation gemacht, wie noch kein Stück auf der dortigen Bühne, sondern auch die wiederholte Aufforderung an die Intendanz der königl. Schauspiele ergehen sehen, sie möge, nach einem so gelungenen Versuche, noch mehr Stücke des nämlichen Dichters zur Darstellung bringen. Einstweilen ließ es sich aber die Intendanz an dem Hamlet-Lorbeer genügen, entschloß sich dann, nach zwei Jahren Bedenkzeit, einen einheimischen Schriftsteller mit der Uebersetzung eines ferneren Shakespeare-Dramas zu betrauen, um es jedoch erst fünf Jahre, nachdem es eingereicht worden, zur Aufführung zu bringen.

Mittlerweile war Georg Scheutz darauf bedacht, das durch die Hamlet-Aufführung angeregte Interesse des Publikums für den Dichter selbst auszubeuten. Bereits 1818 hatte er einen Prospectus bezüglich einer schwedischen Shakespeare-Uebersetzung ausgefertigt. Erst im Februar 1820 war der zum Beginn des Unternehmens erforderliche Subscriptions-Betrag gezeichnet. Sofort erschien denn auch, als erste Lieferung, 'Der Kaufmann von Venedig',[2]) durch den Herausgeber übersetzt und mit der Zusage veröffentlicht, daß eine fernere Lieferung in nächster Bälde folgen würde. Dies geschah jedoch erst fünf Jahre später, und zwar mit höchst bedenklichen Aussichten auf ökonomischen Erfolg. Als nämlich die zweite Lieferung ausgesandt wurde, waren 64 Procent der ersten von den respectiven Subscribenten noch nicht eingelöst. Der

---

[1]) Jahrbuch XIV, p. 54 ff.

[2]) Köpmannen i Venedig. Skådespel af William Shakespeare, öfversättning af Georg Scheutz. Stockholm 1820.

Herausgeber selbst, von seiner publicistischen Thätigkeit und verschiedenen damit verknüpften Umständen völlig in Anspruch genommen, hatte die Uebersetzungsarbeit anderen Händen anvertrauen müssen, welche jedoch, wie er mit Recht in der betreffenden Anzeige hervorhob, für das Gedeihen des Unternehmens von erfreulichster Förderung sein mußten, wenn anders die Unterstützung des Publikums nicht ausbleiben wollte. Diese zum Fortführen der Arbeit neu gewonnene Kraft war Johan Henrik Thomander, nachmals Professor der Dogmatik und Moraltheologie zu Lund, der schönen Literatur aus Neigung ergeben und eine Uebersetzungscapacität ersten Ranges.[1]) In dem einen Jahre 1825 brachte er nicht weniger denn fünf Stücke unseres Dichters: 'Die Lustigen Weiber von Windsor', 'Wie es Euch gefällt', 'Was Ihr wollt', 'Antonius und Cleopatra' und 'König Richard II.'

Die Uebersetzung Thomander's ist in der That vortrefflich und wurde zu nicht geringem Theil später bei der nachmaligen Gesammtübersetzung von Hagberg verwerthet. Einem etwas übertriebenen Purismus huldigend, hatte eine sonst wohlwollende Stimme in der schwedischen Presse die ersten Proben von Thomanders Uebertragungen, bei aller Anerkennung seiner vielen Verdienste, als in vieler Hinsicht hinter der Frische und der Unmittelbarkeit des Originals zurückbleibend erklärt. Thomander war jedoch eine rein dichterische Natur und mit der nöthigen Congenialität ausgestattet, um dem großen Dichter in der fremden Sprache völlig gerecht zu werden. Dies mußte auch jenes Organ später zugeben, und so finden wir die drei letztgenannten Stücke mit der einfachen aber vielsagenden Anerkennung angezeigt: 'Die schwedischen Leser sind gewöhnt, von Hr. Thomander nur Meisterwerke zu empfangen'.[2])

Ungeachtet seiner Vortrefflichkeit blieb das Unternehmen ohne Aufmunterung seitens des Publikums und mußte, weil Verleger und Uebersetzer nicht noch weitern Schaden erleiden konnten, schließlich aufgegeben werden, obwohl Thomander inzwischen den Macbeth und Timon im Manuscript vollendet hatte. Daß die Schuld lediglich am Publikum lag, kann dreist behauptet werden, obschon dasselbe zum Theil darin eine Entschuldigung hat, daß gleichzeitig dessen Aufmerksamkeit durch

---

[1]) Joh. Henr. Thomander wurde am 16. Juni 1798 in Schonen im südlichen Schweden geboren und starb am 9. Juli 1865 zu Lund, wo er seit 1856 den Bischofssitz innehatte. Außer für die genannten Shakespeare-Uebersetzungen, ist ihm die Literatur seines Heimatlandes für meisterhafte Uebertragungen der Wolken, Thesmophorien und Frösche des Aristophanes, des Manfred von Byron und eine sehr geschickte Wiedergabe von Voltaire's Brutus, in fünffüßigen Jamben, verpflichtet.

[2]) Svea, Tidskrift för vetenskap och konst. Upsala. Heft 10, p. 280, Heft 11, p. 100.

den Aufschwung der eigenen nationalen Dichtung in Anspruch genommen ward; Thomander's Shakespeare-Uebersetzungen fallen in das nämliche Jahr, welches Tegnér's Frithiofs-Sage an die Oeffentlichkeit brachte. Wie gering aber der allgemeine Sinn für Shakespeare's Muse damals war, spricht sich mit hinlänglicher Deutlichkeit in dem Verfahren aus, welches das häufig angeführte 'Allmänna Journalen' dem betreffenden Uebersetzungs-Unternehmen gegenüber einhielt. Als nämlich dasselbe mit Scheutzen's 'Kaufmann von Venedig' eröffnet wurde, begnügte sich jenes Blatt, in einer kurzen Bücherschau das wichtige Vorhaben in folgender summarischen Weise zur Anzeige zu bringen. 'Hiemit ist denn die seit lange versprochene Uebersetzung von Shakespeare's Werken begonnen. Bei dem Geschick des Uebersetzers läßt sich erwarten, daß er mit Sorgfalt verfahren werde; zu wünschen wäre aber, daß es auch mit Auswahl geschähe, so daß nur die besten Schriften des berühmten Verfassers übersetzt würden, das Publikum hingegen mit einer Uebersetzung seiner sämmtlichen Erzeugnisse verschont bliebe, da solchenfalls zu befürchten steht, daß die Erschöpfung der Lesewelt dem Fortführen des Unternehmens eine Schranke setzen würde. Das Stück, womit die Sammlung eröffnet worden, soll eine Komödie sein; gleichwohl findet der Recensent einestheils, daß es den Trauerspielen Shakespeare's durchaus nicht unähnlich sei, da es gleich diesen aus einem Gemenge von ernsten und burlesken Scenen besteht, wie andererseits der nämliche Mangel an Einheit und einem correcten Plan hier wie in der Mehrzahl seiner übrigen Stücke wiederkehrt. Gleichwohl ist anzuerkennen, daß dieses Stück, eben so wie die übrigen von Shakespeare's Hand, keineswegs Züge eines erhabenen Geistes und Scenen von großem Effekt entbehrt'.[1]) Obwohl beim Fortführen des Unternehmens die empfohlene 'Auswahl' nicht verabsäumt wurde, fand es beim 'Journal' keine weitere Theilnahme. Das Publikum verurtheilte die Arbeit Thomander's zu 'Ladenhütern', und das 'Journal' — stets dem Strome der öffentlichen Meinung getreulich nachschwimmend — hatte für sein bisheriges Shakespeare-Interesse als 'Rest' nur 'Schweigen'.

Nahezu drei Jahre hatte — wie oben erwähnt — schon die von der königl. Theaterintendanz bestellte Uebersetzung eines ferneren Shakespeare'schen Stückes bei derselben gelegen, als der Urheber dieser Arbeit sie durch den Druck in die Oeffentlichkeit zu bringen sich entschloß. Es war dies der 'Othello', von Karl August Nicander 'übersetzt und für die schwedische Bühne eingerichtet'.[2]) Den vom Publikum so lau behandelten Arbeiten Thomander's unmittelbar auf dem Fuße folgend,

---

[1]) Allmänna Journalen, No. 64, den 17. März 1821.

[2]) Othello, Mohren i Venedig, Sorgespel i 5 akter af Shakespeare, öfversatt och för svenska skådeplasen lämpad af Karl August

denen doch wenigstens eine ehrenhafte Anerkennung bei der Presse zu Theil geworden, sollte hingegen dieser neue Versuch, unsern Dichter in Schweden heimisch zu machen, einen allgemeinen Unwillen gegen sich heraufbeschwören, den auch die dortigen Verehrer Shakespeare's nicht zu bändigen vermochten. Einestheils war dieses allerdings durch die Mängel der Arbeit als solcher bedingt; allein nicht weniger trug die im hauptstädtischen Publikum noch herrschende Abneigung gegen den Briten dazu bei, daß die Aufführung dieser Tragödie so lange verzögert und, als sie dann schließlich stattfand, weit entfernt war, die ihm gebührende Geltung auf der einheimischen Musterbühne zu verschaffen.

In dem Vorwort, womit Nicander die gedruckte Othello-Uebersetzung eröffnet, erklärt er, dabei in einer Weise verfahren zu sein, 'wie es für die Bühnendarstellung erforderlich schien. Wenn auch nicht fehlerlos, ist doch die Uebersetzung weder durch Zusätze entstellt, noch durch gar zu viele Auslassungen verstümmelt. Daß einiges minder Wesentliche entfernt und gewisse Ausdrücke gemildert worden, dürfte der mit den Forderungen der Bühne vertraute Leser billigen, und der Kenner von Shakespeare's Sprache und Dichtwerk wenigstens entschuldigen. Shakespeare, der im vorigen Jahrhundert von vielen, auch sogar bedeutenden, Männern geschmäht worden, hat gegenwärtig das Schicksal, von Vielen eben so besinnungslos bewundert zu werden. Es ist in der That leichter, sich für oder gegen ihn zu entscheiden, als ihn in seiner Muttersprache zu lesen, — was bei seinen modernen Recensenten seltener der Fall gewesen. Aber die Lust, die Werke des alten Meisters zu kennen, ist erwacht, und Alle, die seine Dramen mit Verstand gelesen, erklären ihn für einen der ungewöhnlichsten Genien, die jemals gelebt. Wie alle Form, wechselt auch die dramatische im Laufe der Zeiten. Weit entfernt, die von ihm gewählte Form für die vollkommenste zu halten, erachte ich vielmehr die den französischen Dramatikern eigenthümliche, wenn sie nicht pedantisch eingehalten wird, für diejenige, welche der Würde der Tragödie am vortheilhaftesten ist. Aber ich weiß, daß es zu Shakespeare's Zeit nirgend in Europa eine bessere Form gab und daß er die von ihm vorgefundene wesentlich umgestaltet und veredelt hat. Unzählige Werke nach französischem Muster sind vergessen, während ganz Europa Shakespeare's Stücke aufführen läßt und bewundert und in Paris der geniale Talma als Hamlet und Othello das Volk hinreißt.

Nicander. Stockholm 1826. — Der Uebersetzer, als Dichter im Stile der deutschen Romantik überaus thätig, war am 10. März 1799 zu Strengnäs geboren und starb, kaum 40 Jahre alt, am 7. Febr. 1839 zu Stockholm, wo er anfangs in der Kanzlei des Königs angestellt gewesen, später als Literat lebte. Schiller's Räuber und Jungfrau von Orleans hat er für die schwedische Bühne übersetzt.

Können wohl die "Horaces" und "Cinna" hinsichtlich der Gestaltung des Planes und der Bühnenwirksamkeit sich mit "Romeo und Julie" oder 'Othello' messen? Wohl eben so wenig wie spätere Verfasser, bei aller Regelmäßigkeit der Form, Shakespeare an poetischem Reichthum gleichkommen. Trotz der formellen Mängel, die dem Zeitalter angehören, sind Shakespeare's Dramen ein kostbarer Codex, ein heiliges Buch der Dichtkunst, ein Schacht von Bildern und Ideen, woraus seine Spötter nicht verschmähen "des heureux emprunts", wie es La Harpe nennt, sich zu verschaffen, um sie den ihnen selbst am besten zusagenden Formen anzupassen. Sie haben Shakespeare vorgeworfen, zu viel Geist und zu wenig Geschmack zu haben, und so erbarmten sie sich seiner rohen Erzeugnisse, um sie geschmackvoll in ihren eigenen Werken zu verwenden'.

'Empfindliche Leser', heißt es weiter in dem nämlichen Vorwort, 'haben gegen den Schöpfer der modernen Dramatik bisweilen einzuwenden, daß er in seinen Bildern zu stark und in einzelnen Ausdrücken zu ungebildet sei. Dieses dahingestellt sein lassend, darf man ihn doch wegen seiner Größe bewundern, ohne ihn dafür anzuklagen, daß er keine fleckenlose Sonne oder kein Engel ohne menschliche Schwächen gewesen. In gänzlich unberührter Gestalt kann er wohl nunmehr auf keiner Bühne vorgeführt werden. Manche seiner Stücke lassen sich nur mit äußerster Schwierigkeit geben, und das aus einem Grunde, wichtiger als alle andern — der häufige Wechsel des Schauplatzes. Unaufhörliche Ortsveränderung unterbricht auch den Gedankengang der Zuschauer und kühlt seine Theilnahme am Verlauf der Handlung ab; er hat meist eine Weile nöthig, sich in dem neuen Raume heimisch zu machen, und kaum hat er sich darüber besonnen, so wird er zu seinem Verdruß wieder anderswohin versetzt. Haben französische Kunstrichter die Lehre von der Einheit des Orts zu weit getrieben, so beruht sie doch auf Wahrheit. Denn läßt sich dieselbe durchführen, ohne daß der Stoff an seiner wahrhaften Natur oder die Behandlung in dichterischer Hinsicht etwas einbüßt, so ist solches weit vortheilhafter als die Mannichfaltigkeit des Schauplatzes. Wie immer, dürfte auch hier die Mittelstraße zu empfehlen, obwohl auch schwer zu treffen sein. — In theatralischer Hinsicht ist Othello vielleicht die vollendetste von Shakespeare's Tragödien. Ohne jegliche Episoden, schreitet die Handlung bei stetig wachsendem Interesse vorwärts; kein einziger Auftritt kommt unvorbereitet. Außer der nothwendigen Verlegung des Schauplatzes von Venedig nach Cypern, welche zwischen die beiden ersten Akte fällt, giebt es hier keinen für den Zuschauer störenden Ortswechsel. Die Charaktere sind scharf und meisterhaft gezeichnet. Des Dichters tiefe Menschenkenntniß, worin ihn Keiner erreicht, kann hier schon der Kunstfreund deutlicher erkennen, als bei irgend einem

andern Werke desselben; überhaupt ist diese Tragödie in ihrer Gesammtheit, und ihrem ganzen Wesen nach dem größern Publikum faßlicher als alle übrigen. Eine Aufführung des Othello wäre unzweifelhaft dem schwedischen Theater und dem schwedischen Volke äußerst vortheilhaft und genußreich; — damit sei jedoch nicht gesagt, daß es durchaus in der vorliegenden Uebersetzung geschehen müsse, deren Urheber weder Neigung noch Zeit genug gehabt, sich in dem dazu nöthigen Geschick genügend zu vervollkommnen. Mit Freuden wird er seine Arbeit übertroffen sehen und ist zufrieden, die allgemeine Aufmerksamkeit auf ein Stück von hohem poetischen Verdienst gelenkt und den Wunsch angeregt zu haben, dasselbe nicht nur in stummen Worten auf dem Papier, sondern auch durch die Zaubermittel der Bühne, und die Kunst vorzüglicher Darsteller verherrlicht zu sehen'.

Ein volles Jahr, seitdem diese Uebersetzung veröffentlicht ward, verstrich, ohne daß ihr irgend welche Beachtung seitens der Kritik wurde. Aber dies Schweigen war nur die Stille vor dem Sturm. Als das königl. Theater sich zur Aufführung der von ihm gewünschten Shakespeare-Novität rüstete, erschien in dem ultra-conservativen Wochenblatt 'Granskaren'[1]) — zu deutsch Prüfer, dem englischen 'Examiner' noch genauer entsprechend — eine durch mehrere Nummern gehende ausführliche Recension der Nicander'schen Arbeit. Ihr wurde nicht nur die Veröffentlichung durch den Druck vorgeworfen, 'da bei Stücken, die zur Aufführung bestimmt sind, das Interesse dafür bei dem durch das Lesen voreingenommenen Zuschauer erschlafft' würde; vor allen Dingen wurde ein Protest gegen das Vorwort erhoben, welches sich erdreistet hatte, den Othello, 'was Einheit des Planes und Bühnenwirksamkeit betrifft, über die Meisterwerke Corneille's zu stellen', und dabei noch zu erklären, eine Aufführung desselben würde 'dem schwedischen Theater und dem schwedischen Volke äußerst vortheilhaft und genußreich' sein. Hierauf wird — jedoch unter ausdrücklicher Betonung, daß es dabei nur auf die vorliegende schwedische Bearbeitung abgesehen sei — das Stück seinem Inhalte nach analysirt, und zwar in einer Weise, die sich das bekannte Hamlet-Referat Voltaire's zum Muster genommen.

Zur Probe seien die Schlagwörter daraus, zu einer gedrängten Inhaltsübersicht zusammengestellt, hier mitgetheilt. Othello, 'der ein

---

[1]) Erschien zu Stockholm Dienstags und Freitags. Die Othello-Recension findet sich in den No. 13—17 für 1827.

en am Ende des Wortes Granskaren ist der Artikel; der Titel heißt also: der Prüfer; nichts destoweniger hat der Verf. mit Rücksicht auf deutschen Sprachgebrauch Recht, wenn er im Verlaufe der Abhandlung vor den schwedischen Titel den deutschen Artikel setzt. D. Red.

pechschwarzer Mohr sein soll', hat eine 'Liebschaft' mit der schönen jungen Desdemona, die, 'anfangs dem Schwarzen abgeneigt, von dem Bericht seiner Lebensschicksale so eingenommen ward', daß sie 'eine schöne Nacht ihrem Vater, in dessen Hause der Mohr häufig als Gast verkehrte, davonläuft um — wie es im Stück höchst naiv heißt — mit Othello Hochzeit zu halten'. Auf dieses Ehepaar hat es Jago, 'ein Schuft zur Zeit und Unzeit', abgesehen, weil er vom Mohren, 'der auch Feldherr der Republik Venedig', bei einer Beförderungsfrage übergangen worden zu Gunsten des Cassio. Dieser und Rodrigo, 'ein verschmähter Liebhaber der Desdemona, der sich anfangs aus Liebesgram ertränken wollte, aber sich von Jago mit der Aussicht trösten läßt, die Schöne noch hinterher für sich zu gewinnen', werden zu Mitteln der Rache an Othello erkoren, und diese selbst wird in Cypern vollzogen, wohin die Hauptpersonen des Stücks aus Venedig versetzt werden. Jago bildet dem 'Othello und Rodrigo ein, Desdemona habe sich in ein Verhältniß mit Cassio eingelassen'; dieser selbst wird in einer Nacht, wo er die Wache bezogen, 'von Jago besoffen gemacht', damit Rodrigo 'einen Krawall mit ihm anstelle', worauf der aus dem Schlaf geweckte Feldherr, 'der zugleich Statthalter auf Cypern geworden, den Cassio seines Amtes entsetzt'. Auf Jago's Anrathen wendet sich Cassio an Desdemona, damit sie ihn mit ihrem Gatten aussöhne, der inzwischen von Jago 'bearbeitet und zum Zeugen der Unterhaltung zwischen seiner Gattin und seinem abgesetzten Leutnant gemacht wird'. Nachdem es dem Jago gelungen, des Mohren Argwohn gegen dessen Gattin anzufachen, 'dreht sich das ganze fernere Stück um ein Taschentuch, das Othello's erstes Geschenk an Desdemona war und angeblich ein Talisman sein soll'. Diesen 'Toilettengegenstand' weiß Jago sich zu verschaffen und dem Cassio in die Hände zu spielen, bei dem es Othello auch zu sehen bekommt in einer von ihm belauschten Unterhaltung zwischen jenem und Jago, welche von diesem so geführt wird, daß die darin verhandelten 'anstößigen Liebesdetails', die sich auf eine von Cassio geliebte lockere Dame beziehen, 'deren Namen ihm auch zugeflüstert aber von Othello überhört wird, von diesem als Desdemona geltend betrachtet werden'. Nunmehr von deren Schuld völlig überzeugt, 'sinnt der Mohr nur auf Rache und Mord: Desdemona und ihr Verführer sollen sterben. Othello denkt seine Gattin zu vergiften, findet aber Jago's Rath, sie im Bette zu erwürgen "gerechter", wogegen dem Jago der Auftrag wird, den Cassio abzuthun'. Inzwischen kommt eine Botschaft aus Venedig, welche Othello dorthin zurückberuft und den Cassio zu dessen Stellvertreter auf Cypern ernennt. Beim Empfang des Botschafters versucht Desdemona wiederum ihren Gatten für Cassio umzustimmen, 'bekommt dafür aber eine Ohrfeige und wird "Teufel" titulirt,

ohne daß irgend jemand der Anwesenden seinen Arm oder sein Schwert — mitten im Zeitalter des Ritterthums — zur Vertheidigung der schuldlosen Desdemona erhebt', die vielmehr, 'nachdem sie wiederholt von ihrem Gatten beschimpft worden, mit ihm und dessen Gesellschaft soupiren geht', auf dessen Befehl alsdann 'sich zu Bette begiebt, um hinterher dort von ihm erwürgt zu werden, trotzdem sie unablässig ihre Unschuld betheuert'. Alles Uebrige, im nämlichen Tone obwohl mit genauem Anschluß an den Verlauf der Handlung gehalten, wird dann zusammen mit dem Obigen in folgender Gesammtcharakteristik resumirt.

'Mag sein, daß ein solches Stück viel Beifall gefunden und die Gentlemen und Matrosen in England mit Entzücken das entsetzliche Schlachten im fünften Akte beklatscht, so wird doch jeder Leser von gutem Geschmack und edlerem Gefühl kaum begreifen, wie eine solche Tragödie zur Darstellung gebracht werden kann, obwohl Shakespeare's blitzendes Genie und unnachahmliche Originalität auch durch die vielen Absurditäten, Plattheiten, Derbheiten und Gräuel hindurchschimmert, wenn auch andrerseits die ganze Diction in den schleppenden reimlosen Versen recht ermüdend ist. Die wegen ihrer Einheitlichkeit gerühmte Handlung wird ohne Grund von Venedig nach Cypern versetzt, wo Othello — wegen seiner Tapferkeit gerühmt und mit einer Flotte gegen die Türken geschickt, nicht einmal diese zu bekämpfen hat, da dies mittlerweile durch einen Sturm bewerkstelligt ward — nichts ausrichtet und ohne allen Grund wieder abberufen wird. Alles hätte auch ganz gut in Venedig statthaben können und Othello durchaus kein Mohr zu sein brauchen, damit die Leidenschaften, von denen er bewegt wird, in Wallung kommen. Die Tochter aus einem vornehmen Hause, die einem nicht mehr jungen Mohren nachläuft, ist auch weit entfernt, ein unschuldiges Tugendlämmchen zu sein; ist sie aber sein treues, tugendhaftes Weib, wie sie es behauptet, so darf sie nicht unablässig ihren Gatten eines jungen, hübschen Kerls wegen bestürmen, der sich ein ernstliches Dienstvergehen hat zu Schulden kommen lassen und dafür von seinem Obmann abgesetzt wurde. Eben so bedenklich steht es um die Charakterzeichnung des Othello selbst. Ein Mann, der auf bloßen Klatsch hin, ohne jegliche Prüfung seine junge, schöne, tugendhafte Gattin beargwöhnt, hat schon im Voraus Unrecht und verdient betrogen zu werden; und nun gar wo er sie auf Anlaß eines eigens veranstalteten Gesprächs verurtheilt, von dem er nur einen Theil hört, und daraufhin seine Gattin im Beisein mehrerer Leute eine gemeine Dirne heißt: ein Solcher ist nicht nur der allgemeinen Verachtung würdig, sondern ist und verbleibt ein gemeiner Schuft, dessen Abscheulichkeit bis zum Kannibalismus geht, als er schließlich seine Frau umbringt, weil er

deren Taschentuch, welches er bei einer späteren wichtigen Gelegenheit — als er nämlich deren Zofe über sie verhört — gänzlich vergißt, in den Händen eines Mannes gesehen, obwohl dieser und die Frau völlig unschuldig sind. Ein derartiges Ungethüm sollte, der Civilisation zu Ehren, niemals auf irgend welcher Bühne gezeigt werden, trotzdem im Stücke mehrfach versichert wird, daß er ein edler, tugendhafter und würdiger Mitbürger sei. Jago's Schurkenstreiche sind durch die Rancüne wegen Uebergehung im Dienst und wegen des von ihm selbst bezweifelten Argwohns, als hätte seine eigene Gattin in einem sträflichen Verhältnisse zu Othello gestanden, doch wohl nicht zu erklären, eben so wenig wie das Benehmen von Desdemona's Vater, der ihren Verführer mit gezogenem Schwerte überfällt und Dieb heißt, dann sie ihm überläßt und aus Gram darüber stirbt. Auch über Rodrigo und Emilia — Jago's Gattin und Desdemona's Begleiterin — läßt sich nur sagen, daß Jener, ein wohlhabender und angesehener Mann, seine Geliebte sich vor der Nase einem Andern zulaufen sieht, was ihn jedoch nicht hindert, seine gesicherte Stellung aufzugeben, um dem inzwischen vermählten Paare in der Erwartung nachzueilen, die Frau noch zuletzt zur Untreue zu bewegen, während Emilia, von ihrem Gatten grundlos der Untreue beschuldigt, diesem ganz frech sagt, beim Lichte des Himmels werde sie ihm keine Hörner aufsetzen, wohl aber im Dunkeln'.

So gläubige Bekenner hatte damals noch der strenge Akademismus in Schweden, als doch bereits über ein Viertel von Shakespeare's Dramen übersetzt und der Hamlet, seit acht Jahren der Bühne angehörend, mit dauerndem Erfolge sich auf derselben behauptete, wo ihm nun der Othello zugesellt werden sollte. Eine Zeitungsfehde, welche sich anläßlich dieser Othello-Bearbeitung und der Recension im 'Granskaren' entspann, bietet für die vorliegende Untersuchung so gut wie gar keine Ausbeute, da es sich dabei mehr um gegenseitige Gehässigkeiten zwischen Anhängern und Gegnern Shakespeare's handelte, als um sachliche Erörterungen. Von solchen findet sich blutwenig auf Seiten Derer, die für unsern Dichter Partei ergriffen und nur sehr richtig herausfanden, daß die feindlichen Ausfälle bloß zum Schein gegen den schwedischen Bearbeiter gerichtet waren, in der That aber, trotz des Geredes über 'Shakespeare's blitzendes Genie und unnachahmliche Originalität', den Dichter selbst im Auge hatten. Allerdings war es aber auch schwer, dessen Vorzüge bei diesem Stück den einheimischen Lesern verständlich zu machen, da die fragliche Bearbeitung selbst wenig geeignet war, die Rechte des Originals für sich in Anspruch zu nehmen.

Obwohl von der Hand eines begabten Dichters herrührend, der selbst für die Bühne seiner Heimat thätig gewesen, gehört diese Othello-

Uebersetzung nicht zu den gelungenen. In einem Organ der freieren Kunstrichtung, der dazumal hochbedeutenden Zeitschrift Svea[1]), werden auch die wichtigsten Mängel derselben gerügt. Mit dem Entfernen einzelner Wortspiele und dem Verändern gewisser Ausdrücke ist der Beurtheiler, sonst ein Shakespeare-Verehrer der strictesten Observanz, schon eher einverstanden, als mit der scenischen Vereinfachung, die er sich aber als nothwendiges Uebel gefallen lassen will, jedoch nicht aus dem vom Uebersetzer angegebenen Grunde einer vermeintlichen Störung der Aufmerksamkeit durch häufigen Scenenwechsel, sondern lediglich in Anbetracht der Forderungen, welche das mit realistischer Sinnentäuschung verwöhnte Publikum an das Theater stellt. Hingegen erklärt er sich gegen die Weglassung des Narrn, der Musiker, des Herolds und der Bianca, und bemerkt hinsichtlich der beiden letztern, daß 'durch die Weglassung des Herolds und seiner Proklamation, worin Othello den Bewohnern Cyperns eine frohe Festlichkeit empfiehlt, die Motivirung des patriotischen Rausches bei dem sonst nüchternen und pünktlichen Cassio verloren gehe, wie auch eine wesentliche Charakteristik desselben durch Streichung der Bianca preisgegeben werde, indem durch sie einerseits dessen verführerische Einwirkung auf die Frauen veranschaulicht werden soll, andererseits ihr Auftreten für die mit der Entwendung des Taschentuchs zusammenhängende Katastrophe erforderlich ist'. Aber auch über die Kürzungen im Text wird bitter Klage geführt, indem 'durch ein solches Beseitigen der Plan des Stücks nicht mehr der nämliche bleibt, wie ja auch die Diction durch solche Abbreviaturen an Charakter einbüßen muß'.

Diese Weglassungen und Zusammenziehungen, 'wodurch weder die handelnden Personen in ihrem Charakter hinlänglich entwickelt werden, noch die Motive ihrer Handlungen im rechten Licht hervortreten können', werden vom Beurtheiler nicht näher specificirt. Ein Vergleich mit dem Original ergiebt, daß der erste Akt demselben, bis auf einige minder wesentliche Kürzungen, am nächsten steht. Im zweiten ist nicht nur der Herold weggefallen, sondern auch Jago's sehr bedeutsames Gespräch mit Desdemona und Emilia, worin er sich selber charakterisirt, sowohl was seine natürliche Bosheit, als was seinen Unglauben an weibliche Tugend betrifft; auch ist die Trinkscene bedeutend gekürzt. Der dritte Akt beginnt mit Sc. 3 und geht, unter Verwandlung eines Zimmers in ein anderes, bis dahin, wo im Original Bianca zu erscheinen hat. Vom vierten Akt ist die große Anfangsscene sehr gekürzt, worauf derselbe mit Sc. 2 schließt. Der fünfte Akt beginnt mit der Straßenscene, doch ohne

---

[1]) Schon vorhin S. 84 hier angeführt. Die Othello-Recension findet sich in Heft 11, S. 84 ff.

Bianca's und Emilia's Dazwischenkunft, worauf der Schauplatz nach Desdemona's Schlafgemach verlegt wird. Hier ist, zum Ersatz für sonstige nicht unwesentliche Dialogkürzungen, Sc. 3 aus dem vierten Akt des Originals eingefügt, wodurch die — beiläufig schon in der Svea gerügte — Absurdität entsteht, daß Othello sich entfernt, um Zeuge Dessen zu sein, was sich schon früher vor seinen Augen zugetragen,[1]) und worauf seine Wiederkehr, zumal die Entkleidungsscene sehr rasch erledigt wird, recht platt wirkt, wogegen der Dichter, mit gutem Vorbedacht, die an Cassio vollzogene Rachethat, von deren Statthaben sich Othello überzeugt, der an Desdemona zu vollziehenden Bestrafung unmittelbar voraufgehen läßt. Am strengsten äußert sich Svea hinsichtlich der sprachlichen Wiedergabe des Stücks, 'dessen ursprüngliches Colorit dadurch entstellt worden, daß der ganze Text ununterbrochen metrisch gehalten ist und sämmtliche Personen einander mit Du anreden. Wie einerseits also die Standesunterschiede aufgehoben worden, die jedoch in dem Lande, wo die Handlung vor sich geht, sprachlich markirt zu werden pflegen, so ist andererseits die für Shakespeare so eigenthümliche Abwechslung von Versen und Prosa verwischt, wodurch das Schwedische einen Anflug von falschem Pathos bekommt, sobald es sich im Dialog um Alltägliches handelt', während zugleich — wie der spätere Othello-Uebersetzer Hagberg hierzu bemerkt[2]) — 'die durchgehende Versification den Humor schwächt, welcher dem Jago eigenthümlich ist'. An den Stellen aber — fährt die Svea fort — 'wo die Dichtung selbst einen höheren Flug nimmt, hat der Uebersetzer ihr die Flügel beschnitten und deren kühne Bilder durch solche aus der Vorrathskammer der plattesten Trivialität ersetzt. Der majestätische Strom des Originaltextes ist in ein bescheidenes Bächlein verwandelt, welches mit genauer Noth das Triebrad der Tragik fortbewegt. Verloren ist jener Zauber der Farben und Tonarten, in deren Mannichfaltigkeit der Dichter so bewunderungswürdig ist; denn seine Muse kleidet sich in die verschiedensten Gewänder, bisweilen in die der Armuth, dann wieder in die Pracht des Ueberflusses, gerade wie es die Umstände verlangen, wogegen der schwedische Bearbeiter ihr eine reizende Négligé-Toilette verliehen, in der sie von Anfang bis zu Ende, ohne Unterschied der Situation, zu erscheinen hat'.

---

[1]) In einer nach Erscheinen von Hagberg's Uebersetzung gemachten späteren Bearbeitung dieses Stücks ist der schwedischen Bühne das Malheur passirt, daß man dort, damit Desdemonen's Entkleidung und Einschlafen in unmittelbarer Folge statthabe, die dabei anwesende Emilia über den vorher stattgefundenen Straßentumult, dem sie beigewohnt, hübsch reinen Mund halten läßt, um darüber erst später, bei der vom Dichter bestimmten Stelle, gehörigen Bericht zu erstatten.

[2]) In seinen dem Stück beigegebenen Anmerkungen, die auf die Othello-Recension der Svea Bezug nehmen.

Während der Federkrieg um den Othello in den Zeitungen fortdauerte, wurde das Stück am Hoftheater einstudirt, wo es am 17. April 1827 endlich zur Aufführung gelangte. Aus dem Granskaren[1]) erfahren wir, daß noch fernere Streichungen und Abänderungen stattgehabt, 'die jedoch als entschiedene Verbesserungen anzuerkennen sind. Beseitigt waren eine Menge grober, platter und unanständiger Ausdrücke: von der entlaufenen Desdemona hieß es nicht mehr, daß sie mit dem Mohren Hochzeit halte, auch wurde sie von diesem nicht als öffentliches Freudenmädchen titulirt; er klagte nicht über Hörner und wünschte auch nicht, seine Gattin hätte sich mit jedem Soldat seines Heeres vergessen, wenn es ihm nur unbekannt bliebe; auch gab er ihr keine Maulschelle, sondern stieß sie nur von sich; das mehr unheilvolle als tragische Taschentuch war in einen Schleier verwandelt. Desdemona brauchte weder zu singen noch sich auf offener Bühne zu entkleiden, sondern streckte sich auf ein Ruhebett, auf dem sie entschlummerte und darauf von Othello nicht erwürgt, sondern erdolcht ward, u. dergl. m.' Laut brieflichen Mittheilungen aus jener Zeit[2]) sollte das Stück, 'von der Verwaltung stiefmütterlich behandelt', bei der ersten Aufführung ausgepfiffen werden; ein besonders dazu angeworbenes Personal, heißt es, sei im Parterre placirt gewesen, 'allein das Händeklatschen der guten Partei errang den Sieg'. Aus der nämlichen Quelle und wahlverwandten Preßorganen erfahren wir, daß das Spiel, die Titelrolle allein ausgenommen, erbärmlich gewesen sein soll. Hingegen versichert der Granskaren und nach ihm andere Bekenner der urakademischen Richtung, daß die Darsteller alles Lob verdienen, wie auch die Anordnungen der Regie, während es lediglich dem Stück selbst zuzuschreiben sei, daß es eine kühle Aufnahme fand. Dürfen wir die Entscheidung hierüber einem Berichterstatter überlassen,[3]) dessen Mittheilungen durchgehend das Gepräge einer musterhaften Unparteilichkeit tragen, so haben beide Theile — deren Zeitungsgekeif auch nach der Aufführung des Othello fortwüthete — zugleich Recht und Unrecht. Wohl verdienten die Darsteller billige Anerkennung für ihre Bemühungen, die auch von einigem Erfolg gekrönt waren, 'doch ist wohl zu beachten, daß sie in dieser Hinsicht ihr Bestes gethan, nur so weit

---

1) No. 29.

2) Zu finden in den 1876 zu Stockholm herausgegebenen 'Tankar och löjen af Joh. Henrik Thomander'.

3) Es ist dies der nachmals als Sprachforscher besonders hervorragende Erik Rydqvist, geb. den 20. Oktober 1800, gest. den 19. Decbr. 1877, zu damaliger Zeit Herausgeber des in einer Note am Eingang unseres Artikels erwähnten Heimdall, dessen No. 8, 10 und 29 des Jahrgangs 1828 für die Stockholmer Othello-Frage äußerst werthvoll sind.

sie es verstanden, nicht aber die Gestalten so wiedergegeben haben, wie sie vom Dichter gedacht und gezeichnet waren. Wenn es aber hieran gefehlt, so lag das zum großen Theil nicht am Stücke, wie es die gegnerische Partei vorgab, die ihrerseits die an demselben vorgenommenen Aenderungen lobend herausstrich', sondern an der Bearbeitung, bei welcher die Aenderungen sowohl in erster wie zweiter Hand, 'nicht da wo sie erforderlich, sondern gerade da und so stattgehabt, daß das Ganze dadurch unbegreiflich, ungereimt und sogar haltungslos geworden. Was im Original das Verhältniß von Cassio zu Desdemona und Bianca, sowie dasjenige zwischen Jago und Emilia motivirt, ist in der Bearbeitung kaum angedeutet, geschweige denn entwickelt, wodurch die psychologische Wahrscheinlichkeit zum großen Theil verschwindet und die Charaktere nur halb hervortreten. Der schwedische Othello hat alle die kühnen Grundstriche, die scharfen Konstraste eingebüßt, die das Original auszeichnen'. Auch hinsichtlich der Ausstattung äußert sich unser Gewährsmann dahin, daß von Seiten der Verwaltung allerdings der äußere Aufwand nicht gespart war, dagegen jene Sorgfalt durchaus fehlte, welche einem verständigen Eindringen in die Absichten des Dichters entspringt. Die scenischen Arrangements waren ungeschickt und zeugten, bei aller Eleganz der Ausstattung, von jener Eile oder Lässigkeit, wie sie bei all den Novitäten vorzukommen pflegt, welche kurz vor Schluß der Saison an die Oeffentlichkeit gelangen.

Bis zum 28. Januar 1830, also innerhalb nicht voll 3 Jahren, erlebte Nicander's Othello-Bearbeitung nur 8 Aufführungen, um danach für immer vom Repertoire zu verschwinden. Wie sehr das Verhalten des Publikums, welches damals ohnehin, wie aus unsern obigen Darlegungen zur Genüge ersichtlich, unserm Dichter keinen rechten Geschmack abgewinnen konnte, durch das Othello-Gezänk in der Tagespresse beeinflußt gewesen sein mag, mögen noch folgende Beispiele der dabei vorgekommenen Ausfälle und Aeußerungen Anti-Shakespeare'scher Gesinnung belegen. Die Tragödie wurde als 'unsauber', deren Inhalt mit einem Ausdruck bezeichnet, der soviel wie Unsinn oder 'Blech' besagt; dann hieß es wieder, in dem Stück 'ringen Plattheit, Ungereimtheit und Unanständigkeit um den Preis', und nie würde sich Theatre français — der Vigny'sche Othello war damals noch nicht ausgepfiffen — 'durch Aufführung eines solchen Machwerks profaniren'. Eine andere Zeitung bezeigte ihr Entzücken darüber, daß man es glücklich dahin gebracht, 'einen Widerwillen gegen den Othello einzuflößen', während man in einem ferneren Blatt eine 'Todesanzeige über den nach kurzem Dasein selig entschlafenen Mohren' zu lesen bekam. Die entgegengesetzte Partei, 'die es ihrerseits an Bravorufen im Theater und auf dem Papier'

— wie es im Heimdall heißt — nicht fehlen ließ, gefiel sich in einem fanatischen Verherrlichen des Stückes in totum et tantum, wobei das darin Entbehrliche und Veraltete für gleichwerthig mit dessen wahren Schönheiten erklärt wurde, statt durch ruhige und vorurtheilsfreie Prüfung die Sache des von ihnen vergötterten Dichters zu fördern. Freilich ist auch zu beachten, daß dieser selbst damals, als der von der heiligen Allianz und den sonstigen Reaktionsbestrebungen angebaute Weizen in höchster Blüte stand, seine Verehrer im Heerlager des übel berüchtigten Liberalismus hatte, bei denen es diesenfalls, wie schon erwähnt, meist darauf abgesehen war, das Ansehen der Shakespeareverächter herabzusetzen. Mit dem Zutrauen ihrer überwiegend zahlreichen Leser behielten aber die schwedischen Othello-Gegner das letzte Wort in dem Streite, den sie mit großem Geschick stets innerhalb des Sachlichen zu halten verstanden.

Daraufhin ist es uns von Werth, das Caeterum-censeo zu vernehmen, welches der 'Granskaren' nach stattgehabter Aufführung über den Othello ergehen ließ. Das Stück nämlich müsse, 'und wäre es sonst auch noch so gelungen in Hinsicht der Diction und der Composition, durchaus anstößig sein, weil ein Mohr, in türkischer Kleidung und mit einem Turban auf dem Kopf, gegen Türken zu Felde ziehen soll im Dienste einer christlichen Bevölkerung. Bei einer solchen wird mit der schimpflichen Bezeichnung Renegat Derjenige gebrandmarkt, welcher den Glauben seiner Väter abschwört, um sich zum Islam zu bekennen; der nämliche Makel haftet aber doch auch einem ehemaligen Mahomedaner an, sei er Türke oder Mohr, der zum Christenthum übergetreten, wenn auch ein solcher Fall nur auf dem Theater statthaben kann. Nicht minder anstößig ferner ist, daß ein junges, wohlerzogenes Fräulein mitten in der Nacht ihrem Vater durchbrennt, um einem alten Mohren in's Haus zu laufen, in den sie sich wegen seiner Abenteuer verliebt hat; denn ein solcher, auch vor der liberalsten Sittenlehre verwerflicher Schritt erscheint überflüssig, da sie ja den General der Republik, der noch dazu ein häufig gesehener Gast im Hause ihres Vaters ist, auch zum Manne bekommen müßte, wenn er anständig um sie geworben hätte. Aber nicht genug, daß man sie für diesen Fehltritt in keiner Weise bestraft, derselbe wird noch von ihrem Vater und der venetianischen Regierung gutgeheißen. Anstößig bleibt auch, daß ein junger Militär, der den Befehl in einer Festung führt, sich auf seinem Posten betrinkt und dafür nicht in Arrest kommt, sondern nur suspendirt wird und schon den folgenden Tag ganz frei umherspaziert, ja sogar das Haus seines ehemaligen Befehlshabers betritt und dessen junge Frau besucht, die wiederum ihrerseits, lammfromm und erst kürzlich mit einem alten Mann ver-

heirathet, diesen in leidenschaftlichen Ausdrücken wegen eines Jünglings bestürmt, der sich eines der schlimmsten Dienstvergehen hat zu Schulden kommen lassen. Eben so wenig kann man für den alten Vater Theilnahme haben, der zuerst über die Entführung seiner Tochter erzürnt ist, dann das Geschehene gutheißt und schließlich sich doch darüber zu Tode grämt. Um den Bösewicht des Stücks steht es auch nicht besser, der als vermeintlicher Hahnrei und weil er über eine Beförderungsangelegenheit erbost ist, sich zum Haß und zur Lüge, zu Betrug, Diebstahl und Mord hinreißen läßt, während der Titelheld selber eine von ihm angebetete junge Frau ohne Spur von Anlaß der Untreue beargwöhnt, sie alsdann, obwohl sie ihre Unschuld betheuert, grimmiger als der abscheulichste Bandit, schnöde abschlachtet und nach dieser kannibalischen Handlung sich noch in allerhand Betrachtungen ergeht, um schließlich Hand an sich selbst zu legen, ohne daß durch diese Rachethat die von ihm gekränkten Vorschriften des Gesetzes, der Ehre, der Pflicht und der Religion hinlängliche Genugthuung gefunden hätten'.

Unter den Organen, die kraft ihrer strengakademischen Tradition, unserem Dichter gegenüber eine sehr geringe Theilnahme zu bekunden pflegten, aber bei Anlaß der Othello-Fehde eine eigene Ansicht zu äußern sich veranlaßt fanden, haben wir Stockholms-Posten, wegen ihres hierher gehörenden Artikels in der No. 90 des nämlichen Jahres 1827, noch anzuführen. Vor allen Dingen wird darin namentlich die Einheitlichkeit der Composition und die geschickte Führung der ganzen Handlung bereitwillig anerkannt, 'lauter Verdienste', heißt es dann weiter, 'die keineswegs, auch nicht einmal bei Shakespeare, gewöhnlich sind. Dagegen aber ist das Stück nicht gerade mit Fehlern, aber doch mit Eigenthümlichkeiten behaftet, welche dem heutigen Geschmack und den Anforderungen des schwedischen Publikums anstößig sind. Jago, die eigentliche Hauptperson des Stücks, hält alle Fäden der Handlung und leitet die Intrigue, die durch ihn auch gelöst wird; er ist aber ein niedriger, verächtlicher Schuft, der kaltblütig seinen Wohlthäter zu verderben und dessen unschuldige Gemahlin hinzuopfern beschließt, wozu er seine eigene Gattin zur Mitschuldigen macht, einem jungen Mann großen Schaden zufügt und einen andern ruinirt, um diese Werkzeuge, sobald sie ihm unbequem geworden, einfach aus dem Wege zu räumen. Und das Alles thut er aus schnöder Gewinnsucht und einem widerwärtigen Neide, den er gegen Othello und Cassio hegt. Daß die Schaubühne, die ein Abbild des Menschenlebens sein soll und auch dessen Schattenseiten zu zeigen hat, Verbrechen darstellt, ist ganz in der Ordnung, muß aber, zumal im Trauerspiele, so geschehen, daß die Verbrechen durch erhabene Leidenschaften bedingt sind, die durch ihr Uebermaß wirken, und daß deren

Ziele, durch ihre Größe und Bedeutung, wenn auch nicht die Strafbarkeit der Handlung entschuldigen, so doch dieselbe erklärlich machen. Wohl darf der Zuschauer den Verbrecher verabscheuen und hassen, aber nicht Ekel und Verachtung wider ihn empfinden, wie sie der Jago nothwendig einflößt. Von schmutzigen Begierden geleitet, verhilft er ihnen nur durch schmutzige Mittel zur Befriedigung, obwohl dieses im Stück mit einem Geschick der Wahrscheinlichkeit veranschaulicht wird, daß der Zuschauer, der die Möglichkeit eines so bösartigen Menschen bezweifeln möchte, doch wider Willen an ihn glauben muß. Von diesem Bösewicht vollständig beherrscht zeigt sich Othello, von dem jedoch wiederholt behauptet wird, daß er nicht nur tapfer, sondern auch redlich und klug sein soll. Wie ein Kind läßt er sich von Jago leiten, auf dessen Veranstalten hin er sich zum Horcher und Meuchelmörder erniedrigt und seiner grenzenlosen Liebe zu Desdemona eben so uneingedenk bleibt wie des sonst tadellosen Wandels des von ihm fälschlich beargwöhnten Cassio. Freilich kann eine solche Verblendung bei einem sonst achtungswerthen Manne wohl vorkommen, da ja im Menschenherzen manche düstere Leidenschaft tief verborgen sein kann, wobei auch das afrikanische Blut mit in Betracht kommt, wodurch also die Möglichkeit des Verbrechens, der Ungerechtigkeit, der gewaltsamen und grausamen Handlungen allerdings denkbar wird. Ist es aber eines Dichters würdig, so tiefschwarze Züge aufzusuchen und so scharf zu zeichnen und gegen die edeln Eigenschaften so sehr abstechen zu lassen, daß diese beinahe aus dem Bereich der Wahrscheinlichkeit gerückt werden? Dadurch aber muß der Held an Interesse beim Zuschauer einbüßen, und selbst wenn eine solche Schilderung auf Thatsächlichkeit beruht, ist damit nicht gesagt, daß derlei theatralisch verwerthet werden darf. Von dem 'edeln' Othello hat man doch offenbar zu erwarten, daß er prüfe bevor er urtheilt, und dem übereinstimmenden Zeugniß aller redlichen Leute wenigstens eben so viel Gewicht verleihe, wie den hinterlistigen Insinuationen des einzigen Jago; oder daß er doch, wenn er seinen vermeintlichen Schimpf für wahr hält, diesen mit dem eigenen Schwert im ehrlichen Zweikampf räche oder im Augenblick rasender Verblendung die unschuldige Gattin niederstoße, statt daß er nun in ruhigster Ueberlegung ihren Tod beschließt, nöthige Vorbereitungen dazu trifft, ein langes Gespräch mit ihr hält, ihre Bitte, sie während einer Stunde zu schonen, kalt zurückweist, sie belügt — denn Cassio hat nichts eingestanden, wie Othello es vorgiebt — und erst nachdem er sie einer langsamen Todesqual unterworfen, endlich ihrem Leben ein Ende macht. Sie selbst freilich ist auch wenig geeignet, eine besondere Theilnahme einzuflößen, da sie als ungehorsame Tochter ihrem Vater entronnen,

nachdem sie gar listig einen gewissen Abscheu für den Mohren zur Schau getragen, in der That aber von heißester Liebe für ihn entbrannt war; eben so wenig einnehmend ist ihr Verhalten dem gereizten Gatten gegenüber, den sie voll Unbedacht mit Bitten für einen Menschen bestürmt, gegen den Jener mit Recht aufgebracht war. Auch Cassio und Rodrigo benehmen sich in einer Weise, die jeden mit Shakespeare unbekannten Zuschauer unangenehm berühren muß. Wenn jedoch alle diese Gestalten auch an sich wenig ansprechend, sind sie doch unzweifelhaft der Wirklichkeit entnommen, deren Züge sogar mit wahrhafter Meisterhand wiedergegeben worden, obschon es immerhin fraglich bleibt, ob eine solche Wahl besonders glücklich gewesen und ob die ganze Darstellung auf einer höheren Anschauung des Lebens und der Natur beruht und einen Blick bekundet, der durch Studien und Bildung veredelt worden. Wer mit Shakespeare's Dichtungsweise vertraut ist, wird davon nicht verletzt; wo aber diese Voraussetzung fehlt, wird man derlei unmöglich mit dem Begriffe von der Würde der Tragödie, bei der man eine erhabene Sprache und Gemälde einer edleren Art zu finden gewohnt ist, vereinbar finden'.

Wie unverkennbar auch die Befangenheit innerhalb der akademischen Geschmacksrichtung in obiger Othello-Kritik sich ausspricht, verdient diese jedoch Beachtung wegen des Bestrebens sowohl, dem Stücke selbst möglichst gerecht zu werden, als namentlich wegen der Redlichkeit, mit der der Zauber eingestanden wird, den dasselbe durch seine ihm innewohnende Lebenswahrheit unwillkürlich auf den Beurtheiler geübt. Statt wie der 'Granskaren' sich im Aufspüren von allerhand Einwendungen zu ergehen, um daraufhin das Stück zu verurtheilen, wird hier, bei aller Verwahrung gegen das unakademische Dichtungsverfahren selbst, doch das Vorhandensein gewisser Vorzüge bereitwillig anerkannt. Von hier bis zu einer vollen Würdigung dieser Tragödie ist wohl noch weit hin, aber bei einem Standpunkte, dem unser Dichter nicht homogen ist, fällt das ihm hier zugewandte Verständniß um so mehr in's Gewicht, als die ablehnende Haltung des Publikums besonders zu jenem perfiden Verfahren aufforderte, welches der 'Granskaren' zur Anwendung gebracht, während gleichzeitig, wie gesagt, von Seiten der schwedischen Shakespeare-Verehrer nichts Positives geschehen war, um die einheimischen Leser über das vom Bühnenerfolg nicht begünstigte Stück eines Besseren zu belehren. Bis eine solche Leistung in der schwedischen Shakespeare-Literatur zu verzeichnen war, sollten noch volle zwei Jahrzehnte verstreichen. Es geschah dies 1847 in einer akademischen Abhandlung, welche allerdings vorwiegend die Medea des Euripides zum Gegenstande hat und den Othello nur zum Vergleiche damit heranzieht. Die darin

vertretenen Anschauungen über unsern Dichter sind aber durchaus vorurtheilsfrei und die Bezugnahme auf den Othello geschieht im getreuen Anschluß an die bekannte Darstellung Rötscher's in dem 'Cyclus dramatischer Charaktere', woraus die betreffenden Partien in gedrängter Zusammenfassung reproducirt sind. Dieser Sachverhalt überhebt uns freilich alles näheren Eingehens auf die betreffende Arbeit[1]), die jedenfalls eine beiläufige Erwähnung zu finden wohl berechtigt ist als Zeugniß, daß das Shakespeare-Studium in Schweden, so vereinzelt es auch bis dahin betrieben ward, sich doch auf der Höhe der deutschen Shakespeare-Forschung zu halten vermochte.

Nachdem Nicander's Othello-Bearbeitung mit der achten Aufführung im Januar 1830 für immer niedergelegt ward, blieb Granberg's Hamlet einstweilen nach wie vor Shakespeare's einziges Stück auf der schwedischen Bühne, bis diese 1838 — und zwar durch eine in einem Sommertheater spielende Privattruppe — den Macbeth, nach Schiller's Bearbeitung[2]), sich aneignete. Innerhalb eines Jahres erlebte derselbe 14 Vorstellungen in Stockholm, und dürfte außerdem auf Provinzialbühnen gegeben worden sein, nachdem er seit dem Herbste 1839 vom hauptstädtischen Repertoire verschwunden. Von gleichzeitigen Besprechungen, welche durch die Aufführung dieser Tragödie etwa angeregt sein mochten, ist mir nichts zugänglich. Einigen Zusammenhang damit mag wohl ein vom großen nordischen Dichter Joh. Lud. Runeberg[3]) im Jahre 1842 veröffentlichter Aufsatz haben, den wir hier, dessen berühmtem Urheber zu Ehren, seinen Hauptzügen nach in aller Kürze wiedergeben wollen.

'Ist Macbeth eine christliche Tragödie?' lautet der Titel dieses Aufsatzes. Bei unserm Dichter ist die Anwendung eines solchen Maßstabes bekanntlich nicht ungewöhnlich, obschon derselbe bei ihm eine nur uneigentliche Bedeutung hat. In der vorliegenden Beurtheilung wird freilich von der Behauptung ausgegangen, 'der Unterschied zwischen klassischer und romantischer Kunst beruhe schließlich auf der Verschiedenheit der ihnen zu Grunde liegenden religiösen Weltanschauungen'.

---

[1]) Euripides' Medea, karakteriserad och jemnförd med Shakespeare's Othello. Lund 1847. Zur Erlangung der Doctorwürde verfaßt von Gustaf Ljunggren, seit 1859 Inhaber des dortigen Lehrstuhls für Aesthetik und Kunstgeschichte.

[2]) Die Uebersetzung ist von Henrik Sandström, einem damals sehr thätigen Bühnen-Literaten. Von Schiller weicht diese, 1838 zu Stockholm gedruckte, Bearbeitung darin ab, daß das Gespräch zwischen Lennox und Rosse, welches bei Schiller den 4. Akt eröffnet, hier zwischen die beiden Hexenscenen fällt, welche Schiller, weit praktischer, in eine zusammengezogen.

[3]) Geboren den 5. Febr. 1804 zu Jacobstad an der östlichen Küste des bottnischen Busens, gestorben den 6. Mai 1877 zu Borgå, Finland.

Als Kunst erstreben beide 'die Darstellung eines Allgemeinen, das seine Theile beherrscht; aber dieses Allgemeine ist ihnen nicht gemeinsam'. Dem Alterthum war das 'Sinnlich-Wahrnehmbare das All'; erst durch das Christenthum 'ward eine andere Welt, unermeßlicher als diese, erschlossen und als wahre, höhere erkannt', und während 'die Kunst früher im Genießen sich erfüllte, ward Sehnen nun ihr Ziel, und das Entzücken am Gegenwärtigen wich der Hoffnung auf Zukünftiges'. Statt dem früheren 'kindlichen Genügen an der unmittelbaren Wirklichkeit', sehnt sich 'das christlich geläuterte Gemüth' aus dieser 'irdischen Scheinwirklichkeit' in die 'wahrhafte, himmlische hinaus', und so dem Ewigen zugewendet, 'spiegelt sich diese Einsicht auch in den tiefern Erzeugnissen der christlichen Kunst'. Daraufhin lasse sich die Frage aufwerfen, welche dem Aufsatz zur Ueberschrift dient. Es folgt nun eine gedrängte, aber überaus treue und anschauliche Wiedergabe des Inhalts unserer Tragödie, woran sich dann folgende Betrachtungen anknüpfen. 'Es ist eine tiefe Wahrheit, daß die Versuchung zum Bösen, wie es Shakespeare richtig erkannt, in den besten und glücklichsten Stunden des Lebens am nächsten und mächtigsten ist. Eben dann, als Macbeth als siegesreicher Streiter für Gott, König und Vaterland zumeist dem himmlischen Willen gemäß gehandelt und sich am glücklichsten fühlen müßte, tritt das Irdische mit seinen mächtigsten Lockungen an ihn heran.' Der Dichter hat das dem Geistigen entgegengesetzte Irdische auf unübertrefflich adäquate Weise in den Hexen personificirt, als Wesen, welche wie die von Gott abgefallene Welt mit allen ihren Gütern, in sich verwelkt, widerlich und unzuverlässig sind, in ihren Versprechungen aber blendend, bezaubernd und dreist. Von diesen Versprechungen läßt sich Macbeth bethören: nicht im Sinne des Geistigen wendet er sich dem Himmlischen zu, sondern fällt von seinem höheren Leben und seinem Gewissen ab, giebt sich in die Gewalt der Hexen und baut sein Glück auf irdischen Genuß, Macht und Hoheit. Was ist sein Gewinn?' Er büßt seine Ruhe, seinen Gewissenfrieden ein, häuft Mord auf Mord, um im Besitze der Güter zu verbleiben, die er durch Ruchlosigkeit erworben. 'Was Banquo von den Hexen gesagt, daß sie "ähnlich den Wasserblasen" nur Gebilde von Staub seien, gilt auch von Macbeth's Hoheit, Glanz und Macht. Diese irdischen "Blasen" allein sind ihm noch kostbar, denn seinen himmlischen Theil hat er verloren, und was bliebe ihm, wenn er auch jene verlöre? Die Qualen, die der Besitz ihm verursacht, werden durch die Furcht, sie zu verlieren, verdoppelt. Wieder nimmt er seine Zuflucht zu den Hexen, um nochmals, und zwar in ganz anderer Hinsicht, von ihnen getäuscht zu werden. Er hat bereits erfahren, daß die Wonne irdischer Herrlichkeit nur in Versprechungen besteht, deren Erfüllung

Qual ist; er soll noch erfahren, daß auch die irdischen Berechnungen, gleich den Hexen, in Aussicht wahrscheinlich, in Wirklichkeit aber Staubgebilde sind, trügerisch wie Wasserblasen'. Die von den Hexen, als ihn bedrohende Gefahren, verkündeten Umstände, die ihm so unmöglich schienen, daß er daraus auf seine völlige Sicherheit geschlossen, treffen alle zu, um ihn völlig zu verderben, nachdem auch die Genossin seiner Verbrechen, die ebenfalls blos auf irdischen Glanz bedachte Lady, von der Strafe ereilt ward, 'daß sie im Schlaf, wo Irdisches sie nicht blendet, aufsteht und klagt, von aller Herrlichkeit nur die Blutflecke übrig zu haben, die sie von ihren Händen nicht abwaschen kann'.

'Allen echten Kunstschöpfungen', so schließt der obige Aufsatz, 'ist der Ursprung aus einem einfachen Grundgedanken gemeinsam, welcher wie ein Lebenshauch sie gestaltet und alle ihre Theile durchströmt. Bei Macbeth stellt sich mir unwillkürlich das Wort der Schrift ein: "was hülfe es dem Menschen, so er die ganze Welt gewönne, und nähme doch Schaden an seiner Seele?" (Matth. 16, v. 24.) Dieser Seufzer, aus dem tiefsten Herzen des Christenthums stammend, in den Legenden, im Wunderglauben, im Dulden der Einsiedler und Märtyrer lebend, spricht sich auch in der Tragödie Macbeth aus, welche mithin als christliche Tragödie bezeichnet werden kann'.

Im Ganzen dürfte jedoch das damalige schwedische Publikum auch durch den Macbeth seinem flauen Verhalten zu Shakespeare nicht entrückt worden sein, da nämlich eine vom gleichzeitigen Leiter der königlichen Schauspiele, Peter Westerstrand[1]), herrührende Bearbeitung des 'Julius Caesar' nicht zur Aufführung gelangte. In der Akteintheilung schließt sie sich genau dem Originale an, von dem sie jedoch darin abweicht, daß der sehr mäßig gekürzte Text durchgehend metrisch gehalten ist und aus dem Personal die beiden Poeten und des Brutus Sclave Varro gestrichen worden. Der erste Akt zieht die beiden ersten Scenen des Originals in eine einzige zusammen und hat darauf als zweiten Schauplatz den der Sc. 3 des Originals. Der zweite Akt hat drei Decorationen, beginnt im Garten des Brutus und geht dann, wie das Original, in die Wohnung des Cæsar über, während die beiden letzten Scenen des Originals hier zu einer einzigen vor dem Capitol verbunden werden. Da mit dem Poeten Cinna die dritte Scene des dritten Akts des Originals entfällt, so ergiebt sich für diesen Akt hier im Uebrigen eine genaue Uebereinstimmung mit Shakespeare. Ein Gleiches gilt auch vom 4. Akt, der zuerst die Triumvirn bei Antonius versammelt zeigt

[1]) Seinem Berufe nach Jurist, geb. den 27. Febr. 1785 bei Linköping, gest. den 23. Oktober 1857 in Südermanland.

und darauf des Brutus Lager bei Sardes, wo durch Schließung des Zeltvorhangs die in Sc. 3 des Originals vorgeschriebene Ortsveränderung erzielt ist und die Poeten-Episode selbstverständlich ausfällt. Für den fünften Akt genügen drei Schauplätze, indem Sc. 2—4 des Originals zu einer einzigen verbunden sind. Das Stück schließt mit den Worten des Antonius: 'er war ein Mann'. Diese von Talent und Sachkenntniß zeugende Bearbeitung ist nur durch den Druck bekannt und erschien 1839, ein Jahr nachdem deren Urheber von seinem Posten am Hoftheater geschieden war. Eine Besprechung derselben habe ich in den Zeitschriften jener Jahre nicht finden können, und daß bei Westerstrand's Cæsar-Bearbeitung 'der Liebe Müh' umsonst' gewesen, dürfte wohl auch einige Erklärung in dem Umstande finden, daß seine Verwaltungsperiode mit einer hervorragenden Blütezeit der schwedischen Hofoper zusammenfällt.

Erst im Jahre 1845, also ein Vierteljahrhundert nach Aufführung des Granberg'schen Hamlet, der mittlerweile in den Ruhestand versetzt worden war, wagte sich die königliche Hofbühne an eine abermalige Shakespeare-Novität — Romeo und Julie, überaus verdienstvoll übersetzt von Frdr. Aug. Dahlgren[1]). Vom 17.—23. April vier Vorstellungen erlebend, kam es aber nicht wieder zum Vorschein, vermuthlich weil die Aufführung — nach dem gedruckten Exemplar zu schließen, welches zugleich die damalige Besetzung der Rollen angiebt — einige unbedeutende Striche ausgenommen, mit gar zu genauem Anschluß an das Original stattgefunden hatte. Später sind zwei andere Bearbeitungen des nämlichen Stücks mit besserem Erfolg über die schwedische Bühne gegangen. Nicht sonderliches Glück machte damals auch die an einem Privattheater in der Residenz 1847 versuchte Aufnahme des König Lear[2]), der es zu 9 Abenden brachte und seitdem wohl nur hier und da vereinzelt auf Provinzialbühnen zur Darstellung gelangt sein dürfte.

In eben dem Jahrzehnt, wo die Bühnen der Residenz mit den letzterwähnten drei großen Tragödien — Macbeth, Romeo, Lear — experimentirt, hatte ein einzelner Gelehrter an der Hochschule zu Lund in

---

[1]) Beamter am Cultus-Ministerium, den 20. Sept. 1816 in Wermland geboren, auch eine Zeitlang als Dramaturg am königl. Hoftheater angestellt, dessen Repertoire durch ihn, außer dem obigen Stück von Shakespeare, noch mit vielen vortrefflichen Uebersetzungen, darunter Moretos 'Donna Diana' und L. Heiberg's 'Elfenjungfrau', bereichert ward. — Seine Uebersetzung von Romeo und Julie erschien Stockholm 184.

[2]) Nicht im Druck erschienen, als Uebersetzer wird Georg Scheutz angegeben, der jedoch muthmaßlich nur Bearbeiter der Lundblad'schen Uebersetzung der Tragödie ist.

aller Stille sämmtliche Dramen unseres Dichters der schwedischen Literatur erworben. Von dem Statthaben dieser wichtigen Leistung waren die gebildeten Leser Scandinaviens durch Proben benachrichtigt, welche der Uebersetzer von Zeit zu Zeit in der damals zu Lund bestehenden Zeitschrift 'Studier, Kritiker och Notiser' erscheinen ließ, und zwar Bruchstücke aus dem Sommernachtstraum (I, 1 und V: die Gala-Aufführung der Handwerker und der Schluß des Ganzen), aus Richard III. (IV, 2 und 3), Verschiedenes aus Heinrich VI., aus König Johann (die große Eingangsscene) und aus Hamlet (III, 3).[1]) Beide letztgenannten Stücke betreffend, brachte die Zeitschrift auch besondere Erörterungen. Die auf den Hamlet bezügliche hat bereits in unserem vorhergehenden Artikel Erwähnung gefunden,[2]) bei welcher Gelegenheit auch der schwedische Shakespeare-Uebersetzer Carl August Hagberg genannt wurde.[3]) Hinsichtlich des König Johann enthielt die erwähnte Zeitschrift zwei Aufsätze seiner Feder, von denen der eine, an die Frage der Autorschaft dieses Stücks anknüpfend, eine allgemeine Charakteristik der Hauptpersonen darin, nebst Uebersetzungsproben als Belegstellen bringt, während der andere, mit Hinsicht auf die richtige Deutung des Wortes 'plagued' in II, 1, ein Beispiel Shakespeare'scher Textauslegung an der Hand englischer Erklärer giebt. Schließlich kam Hagberg noch in einem Universitätsprogramm auf 'Shakespeare und die Dichter' zu sprechen, worin er, mit Hülfe zahlreicher Belegstellen aus einzelnen Stücken, dessen Ansicht über Dichter und Dichtkunst festzustellen suchte.[4]) Der Vollständigkeit wegen sei diese Gelegenheitsleistung Hagberg's in aller Kürze hier referirt.

Die Abhandlung wendet sich gegen die in den 40er Jahren beliebte 'Künstler- und Dichterverherrlichung, welche darauf angelegt schien, den Leuten eine besondere Hochachtung vor dem Werth der Kunst einzuflößen. Daß große Dichter, wie Goethe und Oehlenschläger, einen Weg

---

[1]) Studier, Kritiker och Notiser: 1841, No. 16; 1842 No. 10, 27; 1844 No. 33, 34, 36, 37; 1845 No. 12, 13, 31, 32, 35, 40.

[2]) Jahrbuch XIV, p. 67 ff.

[3]) Geboren den 7. Juli 1810 zu Lund, erhielt er dort 1840 den Lehrstuhl für moderne Literatur und neueuropäische Linguistik, den er 1858 gegen die damals gestiftete Professur für nordische Sprachen vertauschte und bis zu seinem Tode, den 9. Jan. 1864, innehatte. Durch Versetzung seines Vaters 1815 in die Residenz, wo derselbe auch Hofprediger wurde, verbrachte Hagberg seine Kindheit und Jugend nicht in seinem Geburtsorte; auch seine Studien hatte er zu Upsala absolvirt, woselbst er einige Zeit auch als Docent der griechischen Sprache und Literatur gewirkt. In den Jahren 1835 und 1836 hielt er sich längere Zeit in Deutschland und Frankreich auf.

[4]) Shakespeare och Skalderna. Lund 1848 (Akad. Inbjudningsskrift).

betreten, auf dem die übrige Schaar entzückt nachgeirrt, entschuldigt keineswegs die falsche Richtung, die zu einer völligen Verkehrung der Kunst führt, indem der Künstler statt "der Welt und der Menschheit den Spiegel vorzuhalten", nur sein eigenes liebes Ich darin zu beschauen hat'. Weit gesunder und vorurtheilsfreier sind Shakespeare's Ansichten vom Leben und von der Kunst. Bei seiner Kenntniß 'des wirklichen Lebens und dessen wahrhaft menschlicher Freuden und Leiden, Thaten und Leidenschaften, huldigt er nicht der fantastischen Kunstberauschung mit ihren abstrakten Idealen, sondern der Handlung'. So nimmt der Dichter für den nüchternen Percy gegen den dichtenden Glendower Partei (Heinrich IV., I: Akt 3, Sc. 1), und auch sein Liebling König Heinrich V. trägt eine entschiedene Geringschätzung 'gegen die Phrasen der Reimkunst zur Schau'. Und wie Poeten, 'welche ein endloses Gerede über Ideale und ihre Vortrefflichkeit führen, statt dieselben lebendig zu gestalten', von unserem Dichter behandelt werden, ersieht man zur Genüge aus dem Julius Cæsar (III, 3; IV, 3) und aus mehreren Stellen im Timon. Hingegen offenbart der Sommernachtstraum V, 1 (Im schönen Wahnsinn rollt des Dichters Auge), nicht minder Hamlet in seinen Rathschlägen an die Schauspieler und ebenso eine Stelle im zweiten Theil Heinrich IV. (III, 1: 'In jedes Menschen Leben ist Geschichte, abbildend der verstorbenen Zeiten Art usw.') was der Dichter, nach Shakespeare, zum Ausdruck bringen soll. Dies nämlich ist nicht die Wirklichkeit in 'unmittelbarer Gegenwart und alltäglicher Bedeutung, sondern das Menschenleben, wie es des Dichters Seherblick im Zusammenhang mit Vergangenheit und Zukunft betrachtet; und auch Tugenden und Laster haben so nicht die niedere moralische Bedeutung, sondern die höhere des Sittlichen und Geschichtlichen'. Shakespeare's gesunde und gediegene Ansicht von der Dichtkunst und den Dichtern zeige sich aber ganz besonders in 'Love's labours lost'. Der Vorsatz einiger vornehmer junger Herren, 'drei Jahre lang nur den Studien zu leben und weiblichen Umgang zu meiden, wird durch die Ankunft eben so vieler junger liebenswürdiger Damen vereitelt, denen gegenüber jene nicht nur ihr Vorhaben vergessen und im heitern Maskenspiel mit den Damen verkehren, sondern sich auch in die Irrgärten der Poesie verlieren, wofür sie von den muntern Schönen gehörig verspottet und mit Körben abgewiesen werden. Der Schaar liebesseufzender Gelegenheitspoeten, bei denen der Dichter seinen Scherz bis zur muthwilligsten Selbstparodirung treibt, ist auch eine Reihe von Professionspoeten in chargirten Figuren an die Seite gestellt, deren Poesie in pedantischer Gelehrsamkeit wurzelt und dem echten Dichterberuf eben so fern liegt wie die jener dilettirenden Liebeshelden. Das reizende Lustspiel, durch und durch ein Meisterstück

der feinsten Ironie und von übermüthigem Witz sprudelnd, hat eine weit tiefere Bedeutung, als man meinen könnte. Der Dichter veranschaulicht darin die Wahrheit, daß Gelehrsamkeit und Kenntnisse sich der Welt und dem Menschenverkehr nicht entziehen können, ohne sich selber zu verlieren. Weisheit schlägt in Thorheit um und Tugend in fratzenhafte Heuchelei, wenn sie vom Leben und der gesunden Wirklichkeit sich loslösen will. Der Jüngling wird greisenhaft, der Greis wieder ein Kind und spielt mit der Poesie wie mit einer Kinderklapper: die Gefühlsreimerei mit dem hochtrabenden Wortgeklingel steht unserem Dichter auf einer Linie mit der Verstandesversklauberei, und während man dieser die Mühe und den Schweiß ansieht, welche die betreffenden Urheber darauf verwandt, zeigt sich auch die Gefühlsreimerei nicht als wahre Poesie, wofür sie sich gern ausgeben möchte, sondern als abstraktes Spiel'.

Die durch solche gelegentliche Mittheilungen und beiläufige Erörterungen angekündigte Shakespeare-Uebersetzung war endlich 1847 so weit gediehen, daß deren Veröffentlichung beginnen konnte. In rascher Aufeinanderfolge lösten die 12 Bände, je drei Stücke enthaltend, einander ab und im Mai 1851 konnte der letzte Band zur Versendung gelangen. Bis dahin die Bände nur mit Textnoten begleitend, fügte der Uebersetzer diesem Schlußband ein Abschiedswort bei, aus dem man ersieht, daß das hochverdiente Unternehmen nahezu 11 Jahre seines kräftigsten Arbeitsalters in Anspruch genommen. Als er an das Vorhaben ging, beschloß er die noch bis dahin nicht schwedisch übersetzten Stücke unseres Dichters zuerst vorzunehmen, um auf solche Weise eine vollständige Shakespeare-Uebersetzung für Schweden zu sichern für den Fall, daß es ihm versagt sein sollte, das ganze Unternehmen eigenhändig zum Abschluß zu bringen. Von diesem Vorsatze wich er später insofern ab, als er, um die Historien in zusammenhängender Folge zu bringen, den von Thomander übersetzten Richard II. bei seiner eigenen Uebersetzung zu berücksichtigen und, wo es statthaft und geboten schien, auch theilweise derselben einzuverleiben für nöthig fand. Vom 6. Bande ab folgten eine Zeitlang je zwei neuübersetzte, mit einem schon früher schwedisch zugänglichen Stück, welches Verhältniß beim 10. und 11. umgekehrt ward, worauf der 12. mit dem Cæsar, Antonius und Cleopatra und dem Kaufmann von Venedig den Reigen schloß. Da Hagberg seine Vorgänger — wie es im fraglichen Schlußwort heißt — weder übersehen durfte noch konnte, beschloß er, die Schwierigkeit wohl einsehend, das schon einmal gut Uebersetzte noch einmal zu übersetzen, die Vorarbeiten bei seinem Unternehmen, mit gehöriger Achtsamkeit auf die eigene Arbeit, zu verwerthen. Maßgebend dabei verblieb ihm jedoch immer

die Urschrift selber und deren durch die gediegene Textforschung bedingte Auffassung. Wo diese bei den Vorgängern mit derjenigen Hagberg's selbst übereinstimmte, überließ er ihrer Wiedergabe das Vorrecht der Gültigkeit, was übrigens auch in den meisten Fällen ganz selbstverständlich war, weil die zwischen dem Englischen und dem Schwedischen bestehende Verwandtschaft so bedeutend ist, daß eine Unzahl von Stellen, wenn anders eine treue Wiedergabe des Gedankens und des Stils statthaben soll, nur eine einzige richtige Uebersetzung zulassen. Abweichungen von den Vorgängern gestattete sich Hagberg da, wo er einer andern Lesart zu folgen oder dem selbstempfangenen unmittelbaren Eindruck von der Dichtung, wo er mit seinen Vorgängern nicht übereinstimmte, den Vorzug geben zu müssen für richtig erachtete. Weit entfernt also, sich die eigene Arbeit durch die der Vorgänger bequem zu machen, behielt Hagberg auch den von hier ihm zugänglichen Hülfsmitteln gegenüber die strenge Selbstprüfung bei, die er überall da geübt, wo er auf sich allein angewiesen war. Es versteht sich von selbst, daß er, dem Beispiele seiner berufenen und hochbegabten Vorgänger von Geijer ab folgend, unsern Dichter in dessen eigenem Metrum wiedergab, dasselbe nur dann gegen die Prosa vertauschend, wenn das Original diese selbst zur Anwendung brachte.

So war denn Schweden endlich — nahezu ein volles Jahrhundert nach Deutschland und gegen ein halbes nach dem benachbarten Dänemark — im Besitz eines vollständigen Shakespeare-Codex. Der Werth dieser gediegenen Errungenschaft, deren Verzögerung freilich dadurch aufgewogen war, daß ihr die Früchte der inzwischen fortgeschrittenen Shakespeare-Forschung in England und Deutschland alle zugewandt werden konnten, liegt aber nicht nur in dem unmittelbar literären und künstlerischen Vortheil, die Werke des großen Dichters dem Geistesleben des schwedischen Volkes einverleibt zu haben, und zwar in einer Form, die wegen der vorhin angedeuteten Verwandtschaft des Englischen mit dem Schwedischen durch besondere Originaltreue sich auszeichnet. Dieses Geistesleben selber sollte durch die endlich stattgehabte Annäherung an Shakespeare einen unermeßlichen Gewinn in der Erweiterung seiner eigenen sprachlichen Kraftfülle davontragen. Durch die eminente Arbeit Hagberg's hatte nämlich die bis dahin zu Gallicismen und zu Ungenauigkeit im Ausdruck leicht geneigte Literatur-Sprache Schwedens eine wunderbare Zucht erfahren, die ihr einen Reichthum an Worten und Bildern zuführte, wie sie dem Vorrathe des gebildeten Alltagsleben bis dahin kaum verfügbar gewesen. Ohne es nämlich auf das Herstellen von neuen, ungewöhnlichen Ausdrücken und Worten irgend abzusehen, hat Hagberg durch seine Shakespeare-Uebersetzung den heimatlichen Sprachschatz in seiner

ganzen Mannichfaltigkeit erschlossen, indem die Gedankenüppigkeit und die auf das Erfassen des Wirklichen ganz eigenthümlich angelegte Anschaulichkeit des englischen Dichterkönigs ihn veranlaßte, die im lebendigen Verkehr des Volkes tausendfältig vorhandenen Wortgebilde der schwedischen Schriftsprache zuzuführen, die dadurch, an Reichthum gewinnend, frischer und markiger wurde.

Von solchem Segen für einen wichtigen Theil der schwedischen Kultur sollte also der Dichter werden, dem man, einige Generationen früher, im Namen der Bildung und des feinen Geschmacks jede nähere Beachtung versagen zu müssen geglaubt. Diese Auffassung war mit ihren Vertretern mittlerweile zu Grabe getragen und die nämliche Anstalt, welche in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts in der ablehnenden Haltung Schwedens gegen Shakespeare den Ton angegeben, inzwischen aber schon, wenn auch nur in vereinzelten Aeußerungen, einen Umschwung bekundet hatte, indem sie verschiedene Shakespeare-Verehrer, darunter Geijer und Thomander, in ihre Mitte berufen hatte, beeilte sich, in die allgemeine freudige Bewunderung des Landes über die ihm geschenkte Shakespeare-Uebersetzung einstimmend, den Dichter in seinem Uebersetzer zu ehren. In demselben Jahre, als Hagberg's ruhmvolle Arbeit vollständig im Drucke vorlag, wurde er zum Mitglied der schwedischen Akademie gewählt.

Einmal der Literatur Schwedens einverleibt, hatte Shakespeare auch sein volles Bürgerrecht auf der Bühne des Landes erworben. Wieder war es der Hamlet — der ja, wie wir bereits früher berichtet,[1]) im ersten Bande der Hagberg'schen Ausgabe eigentlich zum ersten Male im schwedischen Gewande und einige Jahre darauf auch auf der Hofbühne auftrat — womit der Anfang gemacht wurde. Bis zum Frühling 1879 ist das Stück in der seit 1853 einstudirten Bearbeitung mit dem gleichen Träger der Hauptrolle 100 Male gegeben worden. Die seitdem in Stockholm aufgeführten Stücke Shakespeare's lasse ich hier in chronologischer Ordnung folgen, wie sie dem hauptstädtischen Repertoire, einschließlich dort befindlicher Privatbühnen, eingereiht worden.

1853. Hamlet.

— Ende gut, Alles gut.[2]) (Privattheater).

---

1) Jahrbuch XIV, S. 82 f.

2) Unter dem Titel 'Des Königs Arzt'. (Kongens Laege) von der im Jahrb. XIII, S. 197 erwähnten S. Beyer für die dänische Bühne 1850 bearbeitet, und nach dieser mit Hülfe des Hagberg'schen Textes schwedisch hergestellt. Dieses Stück, sowie die übrigen im obigen Verzeichniß angegebenen, mit Ausnahme von 'Irrungen', Heinrich IV., Richard II., 'Was Ihr wollt', Lustigen Weiber, Timon, Coriolan und Richard III. sind seither ebenfalls im Stadttheater zu Helsingfors auf-

1854. Kaufmann von Venedig.
1857. Othello.
1858. Macbeth.
1859. Romeo und Julie. (Berliner Bearbeitung, dann 1872 eine abermalige Wiederbearbeitung.)
1860. Sommernachtstraum.
— Der Widerspänstigen Zähmung. (Privattheater.)
1861. Komödie der Irrungen (Holtei).
— König Heinrich IV., beide Theile in ein Stück verbunden. (Privattheater.)
1863. Richard II.
1864. Was Ihr wollt. (Nur 5 Abende, seitdem nicht wieder.)
— Die lustigen Weiber von Windsor. (Privattheater.)
1866. Timon von Athen. (Wenig gegeben.)
— Coriolan.
1871. Wintermärchen (Dingelstedt).
1872. Richard III. (Mit Hinzuziehung der Cibber'schen Bearbeitung.)
1873. Viel Lärm um Nichts (theilweise nach Holtei und Berliner Bearbeitung).

Obschon dies Verzeichniß keine geringe Zahl der Werke unseres Dichters umfaßt, bleiben deren doch noch genug, die einer Aufnahme würdig sind, zumal der Zeitraum, während dessen obige 18 Stücke einstudirt worden, eine weit reichere Shakespeare-Ausbeute zugelassen hätte. Zu beachten ist ferner, daß seit nunmehr 6 Jahren — wie es die betreffenden Orts mir zugekommenen Mittheilungen ergeben — keine Shakespeare-Novität an der königl. Hofbühne zur Aufführung gelangt ist. Denklich dürfte dies zum Theil an eventuellen Lücken im Personal liegen, zum Theil aber auch mit dem abermaligen Uebergewicht der Opernpflege — am Mälarstrande erfreut sich selbige einer Mannichfaltigkeit, die von Rich. Wagner ab bis Offenbach, Lecocq und Consorten hinunter den lebhaftesten Zuspruch findet — zusammenhängen.

Es bleibt uns noch, in aller Kürze der neueren Shakespeare-Literatur Schwedens zu gedenken, wie solche neben der Uebersetzung Hagberg's besteht. Im nächsten Anschluß daran erschienen die drei Abhandlungen von Bernh. Elis Malmström, deren letzte bereits in unserem vorhergehenden Artikel[1]) berücksichtigt wurde. Die ihr voranstehenden behandelten 'Das englische Drama vor Shakespeare' und 'Shake-

geführt, wo man auch einen Versuch mit dem Lear gemacht, der übrigens vorher an schwedischen Provinzbühnen gegeben worden.

[1]) Jahrbuch XIV, S. 83.

speare's ältere Zeitgenossen', und brachten, wie auch die dritte, die ihn selbst in seiner Bedeutung als Dramatiker darstellt, eigentlich nur Ergebnisse der dem Verfasser vorliegenden englischen und deutschen Shakespeare-Forschung. Gegen letztere ergeht sich derselbe in einigen polemischen Ausfällen hinsichtlich der Ansprüche der romantischen Schule in Deutschland, die sich das Ansehen gab, Shakespeare gleichsam entdeckt zu haben, der ja doch längst vor dieser, um die Uebersetzung seiner Werke hochverdienten Schule, durch Lessing's und Goethe's Bemühungen in seiner Größe erkannt war, wobei eine weit gesundere Beurtheilung vorwaltete als bei der auf Deutelei versessenen romantischen Richtung; diese habe mit ihrer Shakespeare-Aesthetik, bei der das wenige Gute und Treffende, das in ihr enthalten, die Mühe nicht aufwiegt, welche das Durchnehmen des Wustes von Absurditäten und Willkürlichkeiten verursacht, großes Unheil angerichtet. Den größten Nachdruck legt Malmström auf die Verwerthung der Stücke Shakespeare's für die Bühne, wobei er die Nothwendigkeit sachverständiger Bearbeitung mit Entschiedenheit betont im Gegensatz zur strikten Observanz der romantischen Shakespeare-Verehrung, die sich in einem Schönfinden und Verherrlichen von Mängeln und offenbaren Concessionen an den zu seiner Zeit herrschenden Zeitgeschmack gefiel. — Gleichsam eine Fortsetzung dieser Arbeit Malmström's bildet eine geschmackvoll und lehrreich gehaltene Abhandlung seines Nachfolgers im Amte, betitelt 'Shakespeare und seine Commentatoren', von Carl Rupert Nyblom. Es ist ein 1865 veröffentlichter Revue-Artikel auf Anlaß der kurz zuvor erschienenen dritten Auflage des bekannten Werkes von Gervinus und der gleichzeitig zuerst publicirten Vorlesungen von Kreyssig. Auf der Grundlage dieser Werke unsern Dichter charakterisirend und deren Studium den schwedischen Lesern angelegentlich empfehlend, wendet sich Nyblom beiläufig gegen ein damals schwedisch übersetztes Sudelwerk deutschen Ursprungs — Shakespeare, sein Geist und seine Werke, von Ed. Hülsmann, welches 1860 seine dritte Auflage im Original erlebt hatte. Diesen einzigen schwedischen Sh.-Commentar durch einen bessern zu ersetzen, ward 1874 versucht: nämlich durch eine Uebersetzung von Kreyßig's Vorlesungen, die es jedoch bisher nicht über den ersten Band hinaus gebracht. Dagegen wurde die schwedische Shakespeare-Literatur durch Nyblom's Hand 1871 mit einer höchst werthvollen Uebersetzung der Sonette beschenkt, welche ihm zugleich Anlaß gab, sich über die Art, 'wie der Dichter übersetzt werden soll', in einer hierauf bezüglichen besondern Abhandlung näher auszusprechen. Von Shakespeare's übrigen Dichtungen wurde noch die Lucretia durch Ad. Lindgren 1876 der schwedischen Belletristik zugeführt, und zwar mit einem Ge-

schick, dem es gelungen, sowohl den Seelenadel wie auch die sinnliche Glut des Originals in treuen Farben wiederzugeben, wenn schon die eigenthümliche Beschaffenheit der Dichtung selbst es mit sich bringt, daß dieselbe ein mehr literarhistorisches als allgemein poetisches Interesse gefunden haben dürfte.[1])

Schließlich haben wir nur noch anzuführen, daß die in der Miscelle 'Shakespeare in Schweden' im Jahrgang XII dieses Jahrbuchs erwähnte neue Prachtausgabe der Shakespeare'schen Dramen, wobei der Hagberg'sche Text mit Rücksicht auf Bühnendarstellung und Vorlesen im Familienkreise revidirt und bearbeitet worden, im Herbste des Jahres 1879, in 30 Lieferungen, zu je fünf Stücken einen Band bildend, zur Veröffentlichung gelangt. Daß von Hagberg's Uebersetzung 1861 eine wohlfeile Ausgabe erschien, wurde bei einer früheren Gelegenheit bemerkt.

---

[1]) B. E. Malmström, Literaturhistoriska Afhandlingar: Wm. Shakespeare. (Saml. Skr. VIII. Örebro, 1869.) — C. R. Nyblom, Estetiska studier. Stockholm 1873 (früher in der Svensk Tidskrift för Literatur, 1865, 1872, Stockholm, Upsala). — Seine Uebersetzung der Sonette erschien 1871 zu Upsala, Ad. Lindgren's Lucretia-Uebersetzung 1876 zu Stockholm. — Beiläufig sei hier noch einiger in Schweden erschienener englischer Shakespeare-Texte gedacht, die für den Schulgebrauch bestimmt sind: 1836 Storm (Textbruchstücke, durch erklärende Referate zu einem fortlaufenden Ganzen verbunden, wahrscheinlich von einem englischen Sprachlehrer herrührend) Sthlm; 1867 Macbeth, Upsala; 1872 Jul. Caesar, Hudiksvall. — Ferner möge noch erwähnt werden, daß die bei Brockhaus erschienene kostbare Shakespeare-Gallerie, mit erklärendem Texte von Pecht auch in einer schwedischen Ausgabe 1873—75 zu Upsala erschienen ist.

Das Antike in Shakespeare's Drama: Der Sturm.[1]

Von

C. C. Hense.

'Schaut herab, ihr Götter,
Senkt eine Segenskron' auf dieses Paar!'

Dieser Wunsch Gonzalo's, auf Miranda und Ferdinand in Shakespeare's 'Sturm' bezogen, ist nicht die einzige Stimme, welche für das Glück und Heil der beiden Liebenden sich erhebt. Zu ihrer Begrüßung erscheinen, durch Prospero's Zauberkraft herbeigeführt, antike Göttinnen und Ceres ist durch Juno entboten,

'ein Bündniß treuer Liebe hier zu feiern
und eine Gabe willig beizusteuern
zum Heil des Paars', —

und Iris ruft die keuschen Nymphen zu dieser Feier herbei. Die Verbindung Miranda's und Ferdinand's ist ein höchst wesentliches Ereigniß in dem Drama: die Vermählung des 'herzgeliebten Paares' gewinnt die Bedeutung einer allgemeinen Versöhnung, einer Wiederherstellung des verletzten Rechtes, einer friedlichen Heilung tiefer Zerwürfnisse. Die Wichtigkeit der Feier findet ihren erhöhten Ausdruck in dem Maskenspiele, welches Prospero durch Ariels erfolgreichen Dienst veranstaltet. Die erscheinenden Göttinnen Juno, Iris, Ceres mit dem Tanze der Nymphen beweisen die Liebe des Dichters und seines Zeitalters zur

[1]) Die Abhandlung ist als Festschrift gedruckt und Sr. Königlichen Hoheit dem Erbgroßherzoge Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin und Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Erbgroßherzogin Anastasia Michailowna zur Vermählungsfeier mit einem Festgedichte vom Lehrercollegium des Gymnasium Fridericianum in Schwerin am 24. Januar 1879 gewidmet worden. Im Buchhandel ist die Abhandlung nicht erschienen.

Antike und zu antik geschmückten Festlichkeiten und scenischen Aufführungen, welche Masken genannt wurden. Die von Shakespeare im 'Sturm' gedichtete Maske ist prothalamische Poesie. Der Dichter hatte eine Maske von ähnlicher Gestalt bereits in dem Drama 'Wie es euch gefällt' zur Anschauung gebracht; in diesem Drama (5, 4) ist es Hymen selbst, welcher die Liebenden einigt. Diese mythologischen Darstellungen versetzen uns in die fernsten Zeiten des klassischen Alterthums. Die Kerze oder Fackel Hymens wird zweimal in Shakespeare's 'Sturm' (Hymen's lamps und Hymen's torch, Tempest 4, 1, 23 und 98 der Globe edition) erwähnt. Bei den Vermählungsfeierlichkeiten bereits der homerischen Griechen (Ilias 18, 492 fg.) wurden die Bräute unter Fackelschimmer aus dem Elternhause geführt und der Brautgesang (hymenaeus) erklang in erfreuenden Tönen. Der Segenszuruf 'Hymen, o Hymenäus, o Hymen, o Hymenäus', aus Catull's Hochzeitsliedern bekannt, [1]) drückt schon am Schlusse der Komödien des Aristophanes 'Der Friede' und 'Die Vögel' die fröhliche Feststimmung aus. Wenn in Shakespeare's Drama die Ehegöttin Juno und die Segenspenderin Ceres selbst erscheinen, um dem Brautpaare Heil und Glück zu wünschen, so hatte der Dichter zu der Gestaltung dieser Göttererscheinung in den Alten selbst seine Vorgänger. Zu der Vermählung der Thetis und des Peleus kam nach des Catullus Gedicht (64) nicht nur der Flußgott Peneus mit seinen Geschenken (64, 286), sondern der Beherrscher der Himmlischen selbst erschien mit der Gemahlin und den Kindern (64, 299) und die Parcen singen ihr wahrsagendes Lied (307 fg.),

Denn in der Vorzeit pflegten die Himmlischen öfters in reine
Häuser zu gehn, leibhaft sich in sterblicher Menschen Versammlung
Zeigend, zur Zeit, wo noch nicht Frömmigkeit war in Verachtung
(385—387).

Wofern aber die Götter bei dem Vermählungsfeste nicht anwesend sind, gedenken sie doch im Saal des Himmels der schönen Feier und drücken ihre Theilnahme durch segnende Trinksprüche aus, wie wir es in einem Fragmente der Sappho lesen:

Gemischt war der Mischkrug,
Ambrosischen Tranks voll;
Nahm Hermes die Kelle,
Einschenkt er den Göttern;
Und alle, sie hoben
Die Becher und gossen
Trankopfer und wünschten

[1]) Vgl. Catull. 61. Liv. 30, 13, 12 illis nuptialibus facibus regiam conflagrasse suam.

Viel Gutes und Schönes
Dem Bräut'gam zugleich und
Der lieblichen Braut.[1])

Welche Gründe hatte Shakespeare, die antiken Göttererscheinungen in sein Drama einzuführen? Waren sie nichts weiter als ein Spiel der dichterischen Phantasie ohne tieferen Zusammenhang mit der in der Dichtung dargestellten Handlung? 'Für uns', sagt Fr. Bodenstedt in der Einleitung zu seiner Uebersetzung des 'Sturms', p. IV, 'würde das Lustspiel durch Ausscheidung der Maske jedenfalls nichts verlieren'. Zunächst folgte Shakespeare in der Bildung des Maskenspieles einem herrschenden Zuge seines Zeitalters, der auch auf dem Gebiete der prothalamischen und epithalamischen Poesie seine Abstammung aus der Renaissance nicht verleugnet. 'Die würdige Sitte', sagt Ben Jonson in seinem Vorwort zu dem Maskenspiel The Hue and Cry after Cupid,[2]) 'würdige Vermählungen mit diesen edlen Festlichkeiten zu ehren, ist aus früheren Zeiten bis zu uns gelangt, zur Ehre nicht weniger unseres Hofes als des Adels, da sie außerdem (durch die Schwierigkeiten von Aufwand und Mühe, verbunden mit der Heiterkeit der Unternehmung) eine wirkliche Neigung der Darsteller zu denjenigen ausdrücken, um deren willen sie ihre Rollen übernahmen'. Die antike Mythologie war in diesen Darstellungen herkömmlich, von dem Zeitalter bei festlichen Gelegenheiten gesucht und angewandt und in der Dichtung bevorzugt, so beliebt, daß Marlowe und Chapman in ihrer poetischen Bearbeitung von Hero und Leander ein Epithalamion der Nymphe Teras einlegten, das sich im Original des Musaeus nicht findet. Die Göttin 'Nacht' wird von Teras angerufen und Eros ist ein ruhmvoller Sieger;[3]) in einem Epithalamion in Beaumont's und Fletcher's Drama The Maid's Tragedy traten mit der 'Nacht' die Gottheiten Cynthia, Aeolus und Neptunus auf.[4]) Die Maskenspiele dieser Gattung von Ben Jonson waren auch eine von dem Hofe Jacob's I. begünstigte und gepflegte Angelegenheit. Bei dieser Beliebtheit solcher Darstellungen braucht man nicht anzunehmen, daß Shakespeare in der Dichtung des Maskenspiels im 'Sturm' der Beschreibung der Festlichkeiten gefolgt sei, welche im Jahre 1594 bei der Taufe des Prinzen Heinrich Statt gefunden hatten.[5]) Aber Bodenstedt's Meinung, daß wir durch die Ausscheiduug des Maskenspiels in

[1]) H. Köchly über Sappho: Akademische Vorträge und Reden, p. 201.
[2]) The works of Ben Jonson by William Gifford, London 1869, p. 562.
[3]) The works of Christopher Marlowe by Al. Dyce, London 1870, p. 304.
[4]) The works of Beaumont and Fletcher by G. Darley, London 1840, I, p. 3.
[5]) Wie Meißner meint in seiner Schrift: Untersuchungen über Shakespeare's 'Sturm'. p. 80 fg.

Shakespeare's 'Sturm' Nichts verlieren würden, widerspricht dem Geiste, in welchem das Spiel gedichtet ist. Dasselbe ist im Sinne der Alten gedacht, welche den Hymenäus als gute und glückliche Vorbedeutung, als eine religiöse Nothwendigkeit ansahen; je größer der Werth ist, den Prospero auf die Verbindung seiner Tochter mit Ferdinand, dem Thronfolger Neapels, mit Recht legt, desto feierlicher sucht er dem Versöhnung verheißenden und bedeutenden Feste die religiöse Weihe in antiken Formen zu geben. Die Meinung des Dichters läßt sich aus dem Gegentheile noch deutlicher erkennen. Wenn bei den Alten die religiöse Weihe des Hymenäus fehlte, war Unheil und ein tragisches Geschick im Gefolge der Liebenden; bei Musaeus war Hero's und Leander's unseliges Loos schon durch den Umstand besiegelt, daß alle antik frommen Festlichkeiten fehlten, daß die Ehegöttin Juno nicht ihren Segen gewährte, daß Vater und Mutter nicht den üblichen und unentbehrlichen Hymenäus sangen. [1]) In Romeo und Julie hat Shakespeare den tragischen Untergang Juliens schon in dem Umstande vorbedeutend dargestellt, daß ihrer Vermählung mit Romeo die weihenden Festlichkeiten fehlen. Ein Hymenäus ist vorhanden; es ist der Monolog Juliens in der zweiten Scene des dritten Akts. Auch hier wird, wie in der epithalamischen Poesie des Zeitalters wiederholt die Nacht angerufen: aber der Hymenäus wird nicht von Freundinnen gesungen, nicht Vater und Mutter haben ihren Segen ertheilt, keine festlichen Gebräuche haben der Vermählung heiteren Glanz, der Ehe öffentliche Würde gegeben. Juliens Geheimniß ist schon ihr Unheil; aus der dunkeln Wolke dieses Geheimnisses drohen schon die Zukunft vernichtenden Blitze wie im Geschick Hero's und Leander's. [2])

Wenn im Gegensatze zu dieser Tragödie das festliche Maskenspiel im 'Sturm' in glücklichen Auspicien in antiker Weise auf die schöne und heitere Zukunft der Liebenden hinweist, so ist das Antike auch in dem Colorit der Personen und in der Sprache wahrnehmbar. Hier zeigten die von Shakespeare gekannten und geliebten Dichter Virgil und Ovid den Weg und gewährten antike Anschauungen. Die Götterbotin Iris wird bei Shakespeare im 'Sturm' von Ceres angeredet (4, 1):

---

[1]) Die Worte des griechischen Dichters führen in beredter Weise den Mangel der hymenäischen Festlichkeiten an. Musaeus sagt V. 274 fg.:

ἦν γάμος, ἀλλ' ἀχόρευτος· ἔην λέχος, ἀλλ' ἄτερ ὕμνων·
οὐ ζυγίην Ἥρην τις ἐπευφήμησεν ἀείδων,
οὐ δαίδων ἤστραπτε σέλας θαλαμηπόλον εὐνῇ,
οὔτε πολυσκάρθμῳ τις ἐπεσκίρτησε χορείῃ,
οὐδ' ὑμέναιον ἄειδε πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ.

[2]) Vgl. Halpin, The Bridal Run-away, Shakspere Society's Papers II, p. 14 fg.

Heil dir, vielfarbige Botin, die du sorgst,
Wie du der Gattin Jovis stets gehorchst;
Die du von Saffranschwingen süßen Thau
Herab mir schüttest auf die Blumenau,
Und krönst mit deinem blauen Bogen schön
Die offnen Flächen und bebuschten Höhn,
Ein Gürtel meiner stolzen Erde!

Für die in individualisirendem Farbenreichthum ausgeführte Darstellung bildet Virgil, Aen. 4, 700 fg. die Grundlage:

— vom Himmel herab auf saffranfarbigen Flügeln
Schwang von der Sonne bestrahlt sich die thauige Iris in tausend
Schillernder Farben Geleit.[1])

Die milde und ernste Ceres weist jede Gemeinschaft mit Aphrodite und ihrem blinden Knaben zurück; das stimmt vortrefflich zu dem Geiste der Dichtung. Shakespeare benutzt auch hier antike Vorstellungen: Aphrodite hat sich nach Paphos (regina Cnidi Paphique Hor. carm. 1, 30, 1) auf ihrem Taubenwagen entfernt (4, 1).[2]) Die Abneigung der Ceres gegen die Aphrodite mit dem goldenen Zügel (Soph. O. C. 692) hat ihren Grund in der List derselben, durch welche der düstere Dis die Tochter der Ceres gewann (4, 1). Shakespeare wählt hier denselben Namen für Pluto, welchen er bei Ovid. Met. 5, 395 in der Erzählung vom Raube der Proserpina fand, einer Stelle, welche dem Dichter auch im 'Wintermärchen' in den Worten der Blumen vertheilenden Pordita vorschwebte. — Die Anschauungen, welche Shakespeare aus römischen Dichtern gewonnen hatte, haben einen weiteren Umfang. Das Schicksal der Dido, von Virgil so anziehend erzählt, fesselte die Theilnahme des Zeitalters und Ch. Marlowe hatte ihre Liebe und ihr Leiden in einer Tragödie dargestellt; im 'Kaufmann von Venedig' (5, 1) ist sie das empfundene Bild verlassener Liebe; dem Gonzalo im 'Sturm' (2, 1) ist sie die Wittwe Dido; wenn Ferdinand die 'dämmerigste Höhle' (the murkiest den 4, 1) erwähnt, muß er nach

---

[1]) W. Hertzberg's Uebersetzung. — Iris, die Botin der Juno, und ihr Gehorsam bei Ovid. Met. 11, 635, fidissima nuntia. Die 'vielfarbige Botin und der Himmelsbogen' bei Shakespeare ist in Ovid. Met. 1, 270 (nuntia Junonis, varios induta colores, concipit Iris aquas) und in Virg. Aen. 5, 607 (mille coloribus arcus) enthalten. In der Schlegel'schen Uebersetzung nennt Ceres die Iris 'den Gürtel ihrer stolzen Erde', während im Originale die 'reiche Schärpe' (rich scarf to my proud earth) steht.

[2]) Ueber den Taubenwagen vgl. Preller, Griechische Mythologie I, p. 238 (1854). Wenn Iris bei Shakespeare die Aphrodite Mars' hot minion (4, 1) nennt, so erinnert dieser Ausdruck an Hom. Od. 8, 266—366. Die auf Amor bezogenen Worte der Iris: Her (der Aphrodite) waspish-headed son will — play with sparrows, erhalten ihre erklärende Beleuchtung durch Sappho, 1, 9 fg. bei Bergk, Poetae lyrici graeci, III, p. 876 (1867).

dem Zusammenhange seiner Worte an die Grotte in Virgil's Aeneide 4, 165—172 gedacht haben.

Viel besprochen und angeführt ist die Rede Gonzalo's (2, 1) über den besten Staat und das goldne Zeitalter. Die Einsamkeit der Insel, auf welche die Seefahrenden verschlagen sind, ladet ihn zu seinen Phantasien ein, die er selbst nicht ohne Ironie mittheilt: für alle gleich brächte in seinem Staate

ohne Schweiß und Mühe
Die Erde ihre Frucht; Verrath, Betrug,
Schwert, Speer, Geschütz, Nothwendigkeit der Waffen
Gäb's nicht bei ihm; es schaffte die Natur
Von ihrer Eigenart die Hüll' und Fülle,
Sein schuldlos Volk zu nähren;
So ungemein wollt' er regieren,
Daß es die goldne Zeit verdunkeln sollte.

Die Interpreten Shakespeare's haben längst angeführt, daß der Dichter in seiner spottenden Schilderung des besten Staats Montaigne's Essays in Florio's Uebersetzung vor Augen hatte. Er berührt hiermit phantastische Vorstellungen des Zeitalters überhaupt. Die Träume von communistischer Glückseligkeit haben mit der Kultur der Renaissance den engsten Zusammenhang. Das Utopien des Thomas Morus und der Sonnenstaat des Campanella stehen auf diesem schwankenden Boden. Die verwandte Neigung zu den idyllischen Zuständen einer unschuldig gedachten Schäferwelt beherrscht einen Theil der Poesie im Renaissancezeitalter; das goldne Zeitalter, in welchem nach Tasso's im Aminta gebrauchtem Ausdruck 'erlaubt ist, was gefällt', ist eine beliebte und ersehnte Vorstellung. Montaigne hatte sich in seinen Anschauungen auf Plato berufen. Aber schon das griechische Alterthum hatte durch Aristophanes in der 'Weibervolksversammlung' jene phantastischen Träume von Güter- und anderer Gemeinschaft mit aller Schroffheit des Witzes in ihren verwerflichen Consequenzen dargestellt. In den angeführten Worten Gonzalo's im 'Sturm', in welchen er auch das goldne Zeitalter verdunkeln will, hatte Shakespeare, wie es scheint, auch die Bilder Ovids im Sinne, welche der römische Dichter, Metam. 1, 98—102 zur Bezeichnung der goldnen Zeit gebraucht:

Kein krummgehendes Horn und keine gestreckte Drommete
War, kein Helm, kein Schwert. In behaglicher Muße vergingen
Ohne des Kriegers Bedarf die Tage den sicheren Völkern.
Undienstbar und verschont von dem Karst und von schneidender Pflugschaar
Nimmer verletzt gab alles von selbst die gesegnete Erde.

Das sind die glücklichen Inseln, nach welchen Horaz in der sechszehnten Epode aus der Sündennoth seines Zeitalters entfliehen heißt, selige Gefilde, in welchen die Erde ungepflügt die Gaben der Ceres spendet und ungeschneitelt stets die Rebe blüht, wo keine Krankheit, keines Gestirnes gluthathmende Gewalt die Heerde hinwegrafft, wo die Habsucht und Sittenlosigkeit nicht weilt, sondern ein frommes Geschlecht wohnt.[1].

Eine Insel, wie sie die Ironie Gonzalo's in Shakespeare's 'Sturm' zu beherrschen wünscht, war dem Prospero nicht verliehen; aber sein zwölf Jahre langes Weilen auf einer fast einsamen Insel erregt unsere tiefste Theilnahme. Sie knüpft sich zunächst an seine Person. Der Genius des Dichters hat mit der Poesie der Einsamkeit die Gestalt Prospero's umgeben und erhöht. Ein fürstlicher Eremit, suchte er als Beherrscher Mailands die abgesonderte Stille wissenschaftlicher Forschung. Verrathen von dem eignen Bruder, wird er mit der dreijährigen Tochter der Einsamkeit und den Gefahren des Meeres preisgegeben. Durch Gottes Lenkung nimmt ihn eine einsame Insel rettend auf; seine einsame Zelle, von einem Lindenhag (5, 1) überschattet und gegen die Ungunst des Wetters geschirmt, ist Zeugin seiner unermüdlichen Forschung, deren Senkblei bis in die Tiefen des Naturlebens prüfend geworfen wird. 'Glückselig der Mann', sagt Euripides in dem Fragmente eines nicht mehr vorhandenen Dramas,[2] 'der in der Forschung Gebiete weilt, der am verderblichen Zwiste nicht Theil hat, zu ungerechten Handlungen nicht schreitet, sondern in der ewigen Natur nie alternde Ordnung schaut, forschend, wie sie ward und wodurch sie entstand. Eine solche Seele hat mit der Vollbringung unlauterer Thaten niemals Gemeinschaft'. Nach dem Sinne dieser Worte ist der Charakter Prospero's gebildet: hatte doch der jugendliche Shakespeare schon mit goldnen Worten die Wissenschaft gepriesen (Heinrich VI. II, 4, 7):

Es ist Unwissenheit
Der Fluch von Gott, und Wissenschaft der Fittig,
Womit wir in den Himmel uns erheben.

Aber dem Geiste seines Dramas gemäß, das eine Wunderwelt vor unseren Blicken entfalten sollte, erhöht Shakespeare die Gestalt Prospero's zu übermenschlicher Wissensstärke und macht ihn durch das Wissen zum Herrn wirkender Naturkräfte. Der Dichter folgte auch hier dem Zuge seines Zeitalters, in welchem die Wissenschaft zuweilen einem phantastischen Triebe gehorchte, den Stein der Weisen suchte und alche-

---

[1]) Ausführlich hierüber handelt die Schrift: Das goldne Zeitalter. Berlin 1879.

[2]) A. Nauck, Tragicorum graecorum fragmenta, p. 513.

mistischen Bestrebungen huldigte, die Poesie wie in Robert Greene's 'Bruder Baco' und Chr. Marlowe's 'Faust' die vermeintliche Macht der Zauberkünste darstellte. Aber ebensosehr fand Shakespeare zur Gestaltung seines 'wunderthätigen Magus' im klassischen Alterthum anregende Stellen. Es ist schon von Malone[1]) darauf hingewiesen worden, daß zu der Beschreibung, welche Prospero selbst von der wunderbaren Macht seiner Zauberkunst giebt (5, 1), Ovid's Medea in der Uebersetzung der Metamorphosen (7, 191 fg.) von Golding Stoff und Sprache lieferte, welche Shakespeare mit dem Zauberpinsel seines 'malerischen Individualismus'[2]) bereichernd vertiefte.[3]) Aber Prospero ist weit entfernt, seine Zauberkunst zur Erreichung frevelhafter Ziele zu gebrauchen. Ungleich der Medea, die Shakespeare auch im 'Kaufmann von Venedig' (5, 1) als Zauberkräuter Sammelnde bezeichnet hatte, ist Prospero im Besitze übermenschlicher Wissenschaft nur auf Vollbringung menschlich schöner Thaten gerichtet, ein wohlwollend heilender Arzt moralischer Schäden. Es ist bemerkenswerth, daß der Magus sich selbst in ausdrücklichen Gegensatz stellt gegen das unheilvolle Thun böswilligen Zaubers: 'Die verruchte Hexe, die Sycorax', sagt Prospero, 'ward für unzähl'ge Frevel und Zauberei'n, wovor ein menschlich Ohr erschrecken muß, verbannt' (Sturm 1, 2); sie ist die Mutter des mißgeschaffnen boshaften Halbmenschen Caliban, 'so stark, daß sie den Mond in Zwang hielt, Flut und Ebbe machte, und ungefährdet mit ihm schaltete' (5, 1). Diese Kraft, über den Mond zu

---

1) Bei Johnson and Steevens, The plays of W. Shakspere, London 1785, I, p. 113.

2) Fr. Vischer, Aesthetik, 3, p. 1235.

3) Sturm 5, 1:

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen;
Und ihr, die ihr am Strand, spurlosen Fußes
Den ebbenden Neptunus jagt und flieht,
Wenn er zurückkehrt; halbe Zwerge, die ihr
Bei Mondschein grüne saure Ringlein macht,
Wovon das Schaf nicht frißt; die ihr zur Kurzweil
Die nächt'gen Pilze macht; die ihr am Klang
Der Abendglock' euch freut; mit deren Hülfe
(Seid ihr gleich schwache Fäntchen) ich am Mittag
Die Sonn' umhüllt, aufrühr'sche Wind' entboten,
Die grüne See mit der azurnen Wölbung
In lauten Kampf gesetzt, den furchtbarn Donner
Mit Feu'r bewehrt und Jovis Baum gespalten
Mit seinem eignen Keil, des Vorgebirgs
Grundvest' erschüttert, ausgerauft am Knorren
Die Ficht' und Ceder; Grüft', auf mein Geheiß,
Erweckten ihre Todten, sprangen auf
Und ließen sie heraus, durch meiner Kunst
Gewalt'gen Zwang.

gebieten, wird von Ovid ebenfalls der Medea geliehen.[1]) Prospero's wohlthuende Zauberkraft wirkt auch durch die Fülle und Mannigfaltigkeit musikalischer Töne. Er ist durch seinen Diener Ariel ein anderer Orpheus. Das klassische Alterthum hat in der Gestalt des Orpheus die Harmonie dargestellt, welcher die Natur gehorcht und die Menschenseele widerstandslos sich unterwirft. Viele Stellen in griechischen und römischen Dichtern, an den Namen des Orpheus geknüpft, geben Kunde von der zwingenden Gewalt harmonischer Töne.[2]) Auch Ovid, der Shakespearegeliebte, hatte die sinnige Sage von Orpheus in beredten Versen besungen (vgl. Met. 10, 84 fg.). Die tiefmusikalische, für Harmonie und Anmuth begeisterte Seele Shakespeare's ergriff diese Dichtung mit freudiger Willigkeit; das Verwandte begegnete dem Verwandten zu wirksamem Bunde. Die musikalische Harmonie ist für Shakespeare das Wesen der ewigen Geister:

Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dieß hinfäll'ge Kleid von Staub
Sie grob umhüllt, wir können sie nicht hören.
Drum lehrt der Dichter,
Gelenkt hab' Orpheus Bäume, Felsen, Fluten,
Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wuth,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt.
Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Unheil und zu Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus.

(Kaufmann von Venedig 5, 1.)

Solche Anschauungen von der Macht des Orpheus und seiner Töne haben den Sinn des britischen Dichters in der letzten Zeit seiner großen Laufbahn, in welcher der 'Sturm' gedichtet ist, mehr als je erfüllt; auch

---

1) Metam. 7, 207—9:
Dich auch zieh' ich heran, o Mond, ob Temesa's Erze
Dir auch mindern die Noth. Blaß färbet den Wagen des Ahnes
Unsere Kunst: blaß wird durch unseren Zauber Aurora.

2) Vgl. Orelli zu Hor. carm. 1, 12, 7; 24, 13.

'Heinrich VIII.', unmittelbar vor 1613 verfaßt, [1]) giebt poetisches Zeugniß von der orpheischen Stimmung Shakespeare's:

Orpheus' Laute zwang den Wald
Und die Berghöhn eisig kalt,
Daß sie seinem Sang sich beugten;
Ringsum sproßten Blum' und Gras,
Wie wenn Sonn' und Himmelsnaß
Einen ew'gen Lenz erzeugten.

Alles was da hört den Schall,
Selbst des Meeres Wogenschwall
Senkt das Haupt und legt sich nieder.
Herzenspein und Grames Noth
Wiegt in Schlummer oder Tod
Zauberkunst der süßen Lieder. [2])

Diese orpheische Stimmung waltet in bedeutsamer Mannigfaltigkeit auch im 'Sturm'. Die Rolle des Orpheus ist durch Prospero dem musikalisch begabten Ariel übertragen. Die Natur selbst kommt dem Naturgeiste Ariel zu Hülfe. 'Mir schien', ruft Alonso aus, 'die Wellen riefen es mir zu, die Winde sangen mir es und der Donner, die tiefe grause Orgelpfeife, sprach den Namen Prospero, sie rollte meinen Frevel' (3, 3). Wie in der Orpheussage die Naturgegenstände den Einfluß der Töne erfahren, so wirken im 'Sturm' die Töne und süßen Lieder, 'die ergötzen und Niemand Schaden thun' (3, 2), auch auf die thierische Natur Calibans. Insbesondere aber will Prospero durch feierliches Lied den irren Sinn und das kranke Gehirn heilen (5, 1); so hatte schon Musik die Thränen Ferdinand's gestillt, der über den vermeintlichen Verlust seines Vaters weinte: 'er saß am Strand, da schlich sie zu ihm über die Gewässer und lindert' ihre Wuth und seinen Schmerz mit süßer Melodie' (1, 2).

Ariel als Prospero's Diener ist der Urheber der musikalischen Wirkungen; aber er ist nicht blos der Naturharfenspieler und Sänger von Liedern (5, 1), der sirenengleich den Zauber der Töne hervorbringt; er ist auch wandlungsfähig, ein anderer Proteus, wie diesen die Odyssee (4, 456—458) in seiner Wandlungsfähigkeit geschildert hat. Ariel ist nach seines Herrn Schilderung geeignet 'zu betreten der salzigen Tiefe Schlamm, zu rennen auf des Nordens scharfem Wind, das Werk zu schaffen in der Erde Adern, wenn sie vom Froste starrt' (1, 2); er ver-

[1]) Vgl. W. Hertzberg (Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft) 4, p. 7.

[2]) W. Hertzberg's Uebersetzung.

mag sich in das Feuer zu verwandeln; nach seiner eignen Erzählung 'zertheilte er sich (auf dem Schiffe) und brannt an vielen Stellen, auf dem Mast, an Stang' und Bugspriet flammt' er abgesondert, floß dann in eins; Zeus Blitze, die Verkünder des schreckbaren Donnerschlags, sind schneller nicht und Blick-entrinnender' (1, 2). Seine proteische Natur verwandelt sich auch in eine Harpyie, er schlägt mit den Flügeln auf die von Speisen besetzte Tafel, welche verschwindet, und ist so der Schrecken der 'Sündenmänner, die das Schicksal der nimmersatten See geboten auszuspeien' (3, 1). Die in antiken Schriftstellern vielfach erwähnte Sage von Phineus und den Harpyien ist hier von Shakespeare benutzt; Virgil's Schilderung (Aen. 3, 212—218) klang in der Seele des Dichters nach, der, schon in seinen frühesten Dramen von den Sagen des klassischen Alterthums angezogen, dieselben in seine eignen Darstellungen verflochten hatte.[1])

Daß die Personen, welche im 'Sturm' auftreten, aus der antiken Mythologie Bilder und sprachliche Wendungen entlehnen, stimmt ganz zu dem Charakter und der Bildung derselben; diese Bildung trägt ein Gepräge, das die Renaissance mit ihrer Begeisterung für das klassische Alterthum verliehen hat. Die Neigung zur Benutzung antiker Mythologie steht Gestalten, wie Bassanio und Portia im 'Kaufmann von Venedig', Julien in 'Romeo und Julie' vortrefflich zu Gesicht; sie sind Italiener und dadurch mit der Bildung der Renaissance liebevoll vertraut. In demselben Verhältniß finden wir die Personen des 'Sturms', welche der Bildung angehören; sie verdanken dieselbe dem Einfluss der Renaissance schon durch ihr Geburtsland. Ihre Sprache muthet uns oft an mit dem Reize antiker Klänge und Wortbildungen: Composita, wie sie in den Wendungen 'sour-ey'd disdain (scheeläugiger Verdruß' 4, 1), open-ey'd conspiracy (die Verschwörung mit offenem Auge 2, 2) vorkommen, rufen viele derartige Wortbildungen griechischer Dichter in die Erinnerung.[2]) Die 'Adern der Erde', der 'Rücken des Meeres' (Sturm 1, 2; 2, 1) sind bei griechischen Dichtern gleich gebräuchliche Ausdrücke.[3]) 'Die Zeit geht aufrecht unter ihrer Last', 'das Lob hinkt nach' sind Verbindungen (5, 1; 4, 1), welche bei griechischen und lateinischen Dichtern gelesen werden.[4]) Miranda ruft aus: 'Fort, blöde Schlauheit' (3, 1); so heißt

---

1) Vgl. W. Hertzberg, Einleitung zu Titus Andronicus, p. 294 fg. in der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung (1870).

2) *Μαρμαρῶπις λύσσα* Eur. Herc. fur. 883, *θεμερῶπις αἰδώς* Aesch. Prom. 134, *λιπαρόμματος Ὑγίεια* Licymn. fr. 4.

3) *Γῆς φλέβες* Choeril. fr. 4, *εὐρέα νῶτα θαλάσσης* Hom. Od. 5, 17.

4) Eur. Hipp. fr. 34 (Wagner) *χρόνος διέρπων πάντ' ἀληθεύειν φιλεῖ.* Il. 9, 502 *Λιταὶ χωλαί*, Hor. carm. 3, 2, 31 raro antecedentem scelestum deseruit pede Poena claudo.

Palladas 140 die Hoffnung und das Glück hinweggehen. Die 'streitbaren Fluten', 'ein Fehl hadert mit dem schönsten Reiz' (Sturm 2, 1; 3, 1) sind Ausdrücke, welche an Horaz und Euripides erinnern.[1]) Die Anrede einer Person durch ein Abstractum kommt im 'Sturm' öfter vor: Prospero redet den Ariel mit den Worten 'mein kleiner Fleiß' (my diligence 5, 1), Gonzalo den Bootsmann mit 'Lästerung' (5, 1), Ferdinand die Miranda mit 'Schönes Wunder' (o you wonder 1, 2) an, Antonio nennt den Gonzalo 'Sir Prudence' (2, 1). Solche Verbindungen des Abstractums mit dem Concretum sind bei den antiken Dichtern sehr häufig. Von Electra bei Sophokles (301) wird Aegisthus eine 'vollständige Schmach'[2]) genannt, bei Homer (Il. 4, 172) heißt Helena 'der Stolz'. Wenn dergleichen Ausdrücke bei den Alten und bei Shakespeare aus der Congenialität der dichterischen Intuition und Sprache stammen und von Entlehnungen Shakespeare's nicht die Rede sein kann, so ist in anderen der Einfluß der antiken Dichtung nicht zu verkennen. Ferdinand gebraucht die plastische Darstellung: 'wann Phöbus' Zug gelähmt mir dünken wird, die Nacht gefesselt drunten' (4, 1). Das Gespann des Helios kannte Shakespeare aus Ovid, der es in der Geschichte des Phaethon mit glänzenden Farben geschildert hat. Mit solchen mythologischen Anschauungen ist auch Ariel's Redeweise in Verbindung gebracht, wie aus früher angeführten Stellen ersichtlich ist. Die Gestalt der germanischen Mythologie, welche wir in Ariel erkennen, stimmt vortrefflich mit den mythologischen Naturanschauungen der Alten zusammen: beide verdanken ihre Entstehung demselben Drange der Volksphantasie, die Vorstellungen, welche von der Natur wie von ethischen Verhältnissen hervorgerufen werden, in anschaulichen Gestalten zu verkörpern. Wie demnach Ariel mit antiken Ausdrücken vertraut ist und die Gestalten antiker Gottheiten herbeiführt, so hatte Shakespeare schon im 'Sommernachtstraum' die germanischen Mythen von Elfen in Oberon und Titania mit der griechischen Mythologie und Sage in innige Gemeinschaft gebracht. In der Naivetät, mit welcher Shakespeare derartige germanisch mythische Gestalten in seine Dramen einführte, gleicht er ganz den Alten, welche in unbefangener Vertrautheit ihre Gottheiten als handelnde Personen auf die Bühne brachten: so hatte Aeschylus den Hephästus mit Kratos und Bia im 'Prometheus', die Eumeniden und Athene in der Orestie, Sophokles die Athene im 'Ajas', den Halbgott Hercules im 'Philoktet', Euripides die Lyssa im 'Hercules furens', die Artemis in der 'Iphigenie in Tauri', Aristophanes die Iris,

[1]) Hor. carm. 1, 1, 15; 1, 3, 12; 1, 9, 9. Eur. Troad. 617 *κακῷ κακὸν γὰρ εἰς ἄμιλλαν ἔρχεται.*

[2]) *ἡ πᾶσα βλάβη*, vgl. die Anrede an die Achäer bei Hom. Il. 2, 235: *Κάκ' ἐλέγχεα.*

den Poseidon und Hercules in den 'Vögeln', den Hermes im 'Frieden', den Plutus im gleichnamigen Drama als scenische Personen behandelt. Dieser Naivetät des Dichters verdankt Ariel's Gestalt die individuelle lebensvolle Charakteristik, durch welche sie einer allegorischen Verblassung fern bleibt. Diese individuelle Lebensfülle wird recht sichtbar durch die Vergleichung Ariel's mit dem Schutzgeiste in Milton's 'Comus', der unter dem Einflusse von Shakespeare's 'Sturm' entstanden ist.[1]) Wie individuell aber Ariel gezeichnet ist, er gehört einer Wunderwelt an.

Dieses Wunderbare und Märchenhafte, das wir in Shakespeare's 'Sturm' überhaupt antreffen, stimmt vortrefflich zu den Seeabenteuern, welche das Drama darbietet. Die Darstellung eines Seesturms mit seinen Gefahren eröffnet dasselbe. In ähnlicher Weise hat Plautus in seinem Lustspiel 'Das Schiffstau (Rudens)' einen Seesturm als Voraussetzung, aus welchem Böse und Gute wie bei Shakespeare gerettet werden. Wie Ariel auf Prospero's Befehl den Sturm erregt und unschädlich beendigt, so ist in dem Drama des römischen Dichters Arcturus, 'der Himmelszeichen heftigstes, wild schon beim Aufgang, wilder noch beim Niedergang', als Person und Prolog eingeführt; er erzählt, daß er (aus Gerechtigkeitsgefühl) ein lautes Unwetter habe hervorbrechen lassen und die Meeresfluten aufgeregt habe.[2]) Ob Shakespeare das Drama des Plautus kannte? von dem Dichter der 'Komödie der Irrungen', in welcher die Menächmen des Plautus und Verwickelungen aus dem Amphitruo benutzt waren, von dem Dichter, der im 'Hamlet' (2, 2) die Lustigkeit des Plautus betont, läßt sich diese Kenntniß vermuthen, aber nicht beweisen. Aber in der Stimmung märchenhafter Seeabenteuer, welche im 'Sturm' herrscht, hat das englische Drama eine phantasiereiche Aehnlichkeit mit der Odyssee,[3]) welche sich zu einer Aehnlichkeit in sittlichen Ideen der Antike erweitert. Die Märchen, wie sie bei seefahrenden Völkern durch Gefahren, durch neue und befremdende Anschauungen hervorgerufen werden, bilden das Gemeinsame. Die Schiffermärchen, welche Odysseus als eigne Erlebnisse erzählt und für die Phantasie beglaubigt, fand der Dichter der Odyssee

---

[1]) Vgl. Ward, History of english dramatic literature, Lond. 1875, I, p. 443, und J. Schmidt, Milton's Comus, Berlin 1860, p. 26, 23.

[2]) Rudens, Prolog. 67—69:

Ego, quoniam video virginem asportarier,
Tetuli ei auxilium; —
Increpui hibernum et fluctus movi maritimos.

[3]) Die Neigung, vom Meere und der Schifffahrt bildliche Ausdrücke zu entlehnen, theilt Shakespeare gleichfalls mit den Alten. Vgl. hierüber die sehr gründliche Abhandlung von J. Schümann, See und Seefahrt, nebst dem metaphorischen Gebrauche dieser Begriffe, in Shakespeare's Dramen. Leipzig 1876.

als Volkssagen vor und benutzte sie mit erstaunlichem Geschick zur Charakteristik seines Helden; so hat Shakespeare, wie die Interpreten nachgewiesen haben, die im Jahre 1610 erschienene Schrift von Silvester Jourdan 'Entdeckung der Bermudas, sonst Teufelsinseln genannt', frei benutzt und die Bezauberung, von der man jene Inseln gefesselt angesehen hatte, in sein Drama aufgenommen. In der Odyssee begegnet uns in Circe's Persönlichkeit die zaubermächtige Göttin auf der einsamen Insel; der Zauberer Prospero ist ebenso mächtig, aber wohlthuender in seinem Wirken. Die seefahrenden Griechen hatten feindselige Menschen und Ungeheuer kennen gelernt und ihre lebhafte und dichtende Phantasie gestaltete dieselben zu Lästrygonen und Cyklopen; auf Prospero's Insel ist Caliban ein seltsames halbmenschliches Gebilde, zu dessen Gestaltung Schifffahrerberichte und Seemärchen die Veranlassung gaben. In der Odyssee geben die einsamen Inseln, welche Kalypso und Circe bewohnen, der griechischen Phantasie die lebhafteste Nahrung, welche das Erlebte ins Wunderbare erhöht; die von Prospero bewohnte entlegene Insel mit ihren Erscheinungen veranlaßt die vom Sturm verschlagenen Seefahrer an alle Wunder und Seltsamkeiten zu glauben, welche in Märchen erzählt werden (3, 2). In dem bestrickenden Reize des südlichen Meeres mit seinen tönenden Wogen hörten die Griechen die bezaubernden Stimmen der Sirenen, der Circe Gesang in der einsam gelegenen Wohnung fesselt das Ohr des lauschenden und besorgten Wanderers; Prospero's Insel ist durch Ariel's Lieder und Töne im Verein mit einer tonreichen Natur für die verschiedenen Wesen und Charaktere erschreckend, beruhigend, bezaubernd. In der Odyssee wird zweimal ein Schiffbruch geschildert, aus welchem Odysseus zur Kalypsoinsel und durch wunderbare Hülfe der Leukothea (Od. 5, 333 fg.) zu dem Phäakeneilande sich rettet; die von Prospero's Zaubermacht hervorgerufenen Meeresgefahren enden wunderbar für die Betheiligten und die rettende Insel empfängt sie zu endlicher Wiedervereinigung. Das märchenumflossene Land der Phäaken hat wunderbare Schiffe, die des Steuers nicht bedürfen, die von selber der Fahrenden Sinn und Gedanken verstehen, die nicht zu fürchten haben, daß sie irgend ein Unfall beschädige oder vernichte (Od. 9, 558 fg.); auf einem solchen kehrt Odysseus in die Heimath zurück: Prospero kann auf Ariel's Macht vertrauend zur Heimfahrt 'stille See, gewogenen Wind und rasche Segel' (5, 1) versprechen. Ein Bild von rührend schöner Anschaulichkeit ist Odysseus, wie er auf selbstgezimmertem Boot das Meer durchfährt, einsam, ohne Schlaf, den Blick in der Nacht auf die leitenden Sterne gerichtet (Od. 5, 271 fg.); so einsam (mit der dreijährigen Tochter), ohne Hülfe, auf elendem Fahrzeug, ein Spiel der Wellen und Winde erreicht Prospero zur Verborgenheit die rettende Insel. Ver-

borgen, für seine Familie und sein Volk in ungekannter Ferne, weilt Odysseus sieben Jahre auf der Insel der Kalypso (der Verbergenden) und kehrt erst nach 20 Jahren zu den Seinigen lang ersehnt zurück, die Willkür und den Frevel bestrafend; so ist Prospero 12 Jahre hindurch verborgen, sein Volk über sein Geschick ununterrichtet, seine Rückkehr eine Wiederherstellung des Rechts und der Sittlichkeit. Ueber beiden Männern, Odysseus und Prospero, waltet ein hohes Schicksal. Der Dichter der Odyssee war durchdrungen von der Idee eines göttlichen Verhängnisses, welches langsam vorbereitend, in Hemmungen wirkend und läuternd den Dulder zuletzt dem ersehnten Ziele zuführt; der Dichter des 'Sturms' geht in gleicher Weise zu Werke: Ariel hält den Sündenmännern das Schicksal (Destiny) entgegen, 'das diese niedre Welt und was darinnen, als Werkzeug braucht' (3, 3), und nennt sich und seine Brüder die Diener des Geschicks (ministers of fate 3, 3). In der Dichtung der Odyssee fanden 'Denker des Alterthums einen Schauplatz der Moral, wo nicht nur Klugheit und Selbstbeherrschung über die Schläge des Unglücks und den unfreien Zufall siegen, sondern auch das Gefühl für Recht, die Liebe zur Heimath, die Heiligkeit der Familie als bleibende Mächte verherrlicht werden'.[1]) Dieselben Ideen beherrschen den 'Sturm'. Die Klugheit Prospero's tritt im Besitze der Macht hervor, welche er sich durch Wissenschaft über die Geister der Natur erworben hat, die Selbstbeherrschung in der Mäßigung, mit welcher er seinen Feinden verzeihend begegnet; sein Gefühl für Recht beseitigt die Herrschaft der Usurpation in Mailand, seine Heimathsliebe führt ihn in sein Herzogthum zurück, die Heiligkeit der Familie bestätigt segnend den Bund, den die anmuthigen Persönlichkeiten, Miranda und Ferdinand, für das Leben schließen. In der Freude des Wiedersehens erzählte Odysseus der treuen Penelope von den Weissagungen des Teiresias (Od. 23, 281 fg.):[2]) dem Dulder wird einst sanft der Tod nahen, indem er vom behaglichen Alter erschöpft ist, von einem glücklichen Volke umgeben. Prospero hofft in Neapel die Vermählungsfeier seiner Herzgeliebten, dann 'will er in sein Mailand ziehn, wo sein dritter Gedanke das Grab soll sein' (5, 1). Der mächtige Zauberer kehrt hier in die Menschlichkeit zurück, die er im Besitze übermenschlichen Wissens nie vergessen hatte. Hatte er doch nach der Aufführung des Maskenspiels (4, 1) ausgerufen:

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Thürme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,

---

1) G. Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur, 2, I, p. 143 (1867).
2) Die Kritik der Stelle bei Bergk, Griechische Literaturgeschichte, I, p. 718 fg.

Ja, was daran nur Theil hat, untergehn,
Und, wie dieß leere Schaugepräng erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Stoff
Wie der zu Träumen und dieß kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf (4, 1).

In diesen Worten hatte Shakespeare, wie Steevens und Malone nachgewiesen haben, eine Stelle aus der Tragödie 'Darius' von Lord Sterline im Sinne:[1]) es sind Gedanken, welche an den 90. und 103. Psalm erinnern: 'Wie sich ein Vater über Kinder erbarmet, so erbarmet sich der Herr über die, so ihn fürchten. Denn er erkennet, was für ein Gemächte wir sind; er denket daran, daß wir Staub sind. Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras und blühet wie eine Blume auf dem Felde; wenn der Wind darüber hingehet, ist sie nimmer da und ihre Stätte kennet sie nicht mehr'. Diese Vergänglichkeit des Irdischen haben antike Dichter zuweilen mit trüber und resignirter Gesinnung ausgesprochen: 'Wie der Blätter Geschlecht', sagt Glaucus zu Diomed (Ilias 6, 146 fg.), 'so sind die Geschlechter der Menschen. Blätter ergießt zur Erde der Sturm jetzt, andere zeitigt wieder der grünende Wald, wann neu aufgehet der Frühling: also der Menschen Geschlecht'. 'Nichts ist so bejammernswerth', sagt Zeus (Ilias 17, 446), 'wie der Mensch, Nichts von Allem, was lebt und webet auf Erden'. Darum ist nach den trüben Anschauungen des Chores in dem Oedipus Coloneus des Sophokles (1225 fg.): 'nicht zum Leben geboren sein das beste Loos; lebst du aber, so wünsche dich wieder zurück in des Todes Arme'. Der griechische Komödiendichter Menander weist zur Selbsterkenntniß auf den Tod hin:[2]) 'Willst du dich selbst erkennen, wissen, wer du bist, blick' auf die Grabdenkmale, die am Wege stehn: darinnen sind Gebeine und der leichte Staub von Königen, Tyrannen und von weisen Männern; sie waren stolz auf ihr Geschlecht, auf den Besitz, auf ihren Ruhm, auf ihre Körperschönheit; doch hat von allem Diesen Nichts die Zeit verschont; der Tod ist aller Sterblichen gemeinsam Loos. Erwäge dieß und dann erkenne, wer du bist'.

In ähnlichem Sinne hat auch Shakespeare's Hamlet gesprochen: ihm ist der Mensch, 'wie edel durch Vernunft er ist, wie unbegrenzt an Fähigkeiten, in Gestalt und Bewegung wie wunderwürdig, im Handeln wie ähnlich einem Engel, im Begreifen wie ähnlich einem Gott, die Zierde der Welt, das Vorbild der Lebendigen — doch nur eine Quintessenz von

[1]) Eine Uebersetzung derselben von A. Schmidt hat Meißner, Untersuchungen über Shakespeare's 'Sturm', p. 85 mitgetheilt.

[2]) A. Meinecke, Fragmenta comicorum graecorum, 4, p. 233.

Staube' (2, 2), und in der Weise des Menander sind seine Hinweisungen auf Alexander und Cæsar (5, 1). Auch der bildliche Ausdruck des Prospero: 'Wir sind solcher Stoff wie der zu Träumen' hat in den Dichtern des klassischen Alterthums seine Priorität. Der Chor in einem Drama des Aristophanes hat die Menschen 'Gebilde von Staub, traumähnliche Gestalten' genannt.[1]) Aus solchen Anschauungen[2]) schöpften Dichter des Alterthums den gewichtvollen Schluß, den Sophokles durch das tragische Bild des Ajas zur Anschauung gebracht hat: 'die Götter lassen', sagte der Prophet nach den Mittheilungen des Boten (Aj. 767 fg. und 777) 'den ungemäßigten, unbedachten Sinnesmuth — zum Falle kommen durch die eigne Wucht verkehrter Thaten, wenn der Mann, obschon in menschenhafter Wesenheit erwachsen, den Dünkel heget mehr als Mensch zu sein'. Einen solchen Dünkel hegte Prospero nicht; die von den antiken Schriftstellern so oft und nachdrücklich empfohlene Mäßigung war seine Tugend. Er bewies dieselbe gegen die Urheber seiner Leiden: der Prospero der Dichtung gleicht dem Pittacus der griechischen Geschichte. Einer der Sprüche desselben lautete: 'Verzeihung ist besser als Bestrafung'.[3]) Dieser Spruch hatte des Pittacus Thaten beherrscht; als er die Gesetzgebung von Mitylene vollendet hatte, gestattete er verzeihend seinen verbannten Feinden, die ihn, wie der leidenschaftliche Alcäus, bitter geschmäht hatten, die gewünschte Rückkehr in die Heimath. Den Gesinnungen und dem Spruche des Pittacus entsprechen die Gedanken und Worte, die Prospero's Verfahren gegen diejenigen leiten, welche ihn der Herrschaft beraubt hatten:

Obschon ihr Frevel tief in's Herz mir drang,
Doch nehm' ich gegen meine Wuth Partei
Mit meinem edlern Sinn: der Tugend Uebung
Ist höher als der Rache (5, 1).

Mit so menschlich schöner Milde stattete der in seinen letzten Dramen so mild gesinnte Shakespeare seinen Helden aus, den seine Dichtung über das Maß menschlichen Wissens und Könnens erhöht hatte. Diese Milde der Verzeihung hat der Dichter selbst dem Luftgeiste Ariel, dessen Wesen und Sehnsucht ganz auf die Freiheit gerichtet ist, bemerkenswerth geliehen: Ariel's Gemüth würde sich, wär' er Mensch, durch den

[1]) Aves 686 *πλάσματα πηλοῦ*, 687 *ἀνέρες εἰκελόνειροι*, Pind. Pyth. 8, 95 (Dissen) *σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος*. Eur. Aeol. fr. 25 (Nauck, fragm. tragicorum graecorum, p. 295) *γέροντες οὐδέν ἐσμεν ἄλλο πλὴν ὄχλος καὶ σχῆμ', ὀνείρων δ' ἕρπομεν μιμήματα.*

[2]) Andere Stellen bei Nägelsbach, Die nachhomerische Theologie des griechischen Volksglaubens, p. 228.

[3]) *συγγνώμη κρείσσων τιμωρίας.*

Anblick der bis zum Wahnsinn Leidenden rühren lassen; daher Prospero zu Ariel:

Hast du, der Luft nur ist, Gefühl und Regung
Von ihrer Noth? und sollte ich nicht, selbst
Ein Wesen ihrer Art, gleich scharf empfindend,
Leidend wie sie, mich milder rühren lassen (5, 1).

Die früher erwähnten Worte Ariel's in Bezug auf das Schicksal, das auch sonst im 'Sturm' betont wird (1, 2), stellen das Drama in die Nähe der antiken Dichtung auch in der Composition. Der 'Sturm' ist dem Schicksalsdrama des Sophokles verwandt; der Philoktet bietet sich zur Vergleichung dar. Auch in diesem Drama ist der Held der Bewohner einer öden Insel; neun Jahre muß er auf derselben zubringen, von der Sehnsucht nach Vaterland und Heimath beherrscht; er sieht in den Atriden und dem Odysseus seine bittersten Feinde und sein Haß gegen dieselben weigert sich dem Odysseus zur Eroberung Trojas zu folgen; aber er muß einsehen, daß eine hohe Schicksalsmacht über seinen Leiden waltet; seine Wunde wird wiederholt mit dem Worte 'Schicksal' (κήρ Phil. 42, 1166) bezeichnet. Dieses Schicksal ist durch Orakel verkündigt, aber es ist auch mit dem Willen der Götter identificirt. Wiederholt weist Neoptolemas darauf hin, daß Philoktets Geschick ein Götterbeschluß sei, daß ein göttergesandtes Schicksal der Mensch geduldig tragen müsse (192, 1316), und dem Willen des Halbgottes Hercules ordnet Philoktet seinen Groll und sein Widerstreben aufopfernd unter. — So hat Ariel sich und seine Brüder des Schicksals Diener genannt; in der Gestalt der Harpyie ist er der Verkünder desselben (3, 3). 'Bedenkt', ruft er Alonso, Sebastian, Antonio zu,

'daß ihr drei
Den guten Prospero verstießt von Mailand,
Der See ihn preisgabt, die es nun vergolten,
Ihn und sein harmlos Kind; für welche Unthat
Die Mächte, zögernd, nicht vergessend, jetzt
Die See, den Strand, ja alle Kreaturen
Empöret gegen euern Frieden. Dich,
Alonso, haben sie des Sohns beraubt,
Verkünden Dir durch mich: ein schleichend Unheil,
Viel schlimmer als ein Tod, der Einmal trifft,
Soll Schritt vor Schritt auf jedem Weg dir folgen.
Um euch zu schirmen vor derselben Grimm,
Der sonst in diesem gänzlich öden Eiland
Auf's Haupt euch fällt, hilft nichts als Herzensreue
Und reines Leben, das ihr folgt.'

Die göttlichen Mächte sind zögernd, nicht vergessend. Prospero hatte es selbst erfahren. Wie Philoktet neun Jahre, hatte er auf der öden Insel zwölf Jahre warten müssen, ehe sein Schicksal sich erfüllte. Wie Philoktet's Dulderleben durch einen Götterwillen geleitet ist, dem er sich unterwirft, so ist Prospero's Schicksal in dem Willen des höchsten Gottes beschlossen, durch dessen Vorsehung (by Providence divine 1, 2), wie er zu Miranda sagt (1, 2), er zur öden Insel gerettet war, in dessen Dienst das gütige Glück (bountiful Fortune 1, 2) steht. So sind Prospero's Geschicke durch die Vorsehung bestimmt; er hat erfahren, was Hamlet sagte: 'Es waltet eine besondere Vorsehung über dem Fall eines Sperlings. In Bereitschaft sein ist Alles' (5, 2); er hat erfahren, was Hamlet sagte, 'daß eine Gottheit unsere Zwecke formt, wie wir sie auch entwerfen' [1]) (5, 2). Daß diese Gedanken, welche aus den dunklen Irrgärten des unverstandenen Schicksals auf die freie Höhe einer sorgenden Vorsehung hinaufleiten, auch dem Prospero und Shakespeare's Ueberzeugung angehören, beweisen die Worte im 'Sturm', welche Prospero als Epilog spricht:

Verzweiflung ist mein Lebensend',
Wenn nicht Gebet mir Hülfe bringt,
Welches so zum Himmel dringt,
Daß es Gewalt der Gnade thut
Und macht jedweden Fehltritt gut.

Diese Aehnlichkeit, welche der 'Sturm' mit dem 'Philoktet' hat (wie groß auch der Unterschied durch den christlichen Glauben ist), drückt sich nun auch in der Composition aus. In den Dramen des Sophokles liegt das Ereigniß oder die That mit ihrer Folgenschwere meist vor der Tragödie oder ist beim Beginn des Dramas im Willen beschlossen und gleichsam fertig; die im Drama entwickelte Handlung ist als eine Folge des vor dem Drama Geschehenen zu betrachten. Der König Oedipus ist die Darstellung der unheilvollen Folgen, welche von den unheilvollen, wenn auch unwissentlichen Thaten des Oedipus, die vor dem Beginn des Dramas liegen, nothwendig erzeugt werden; an die Unthat, welche an Agamemnon von der Gattin vollbracht ist, knüpft sich der unbezwungene Schmerz der Elektra, ihre Sehnsucht nach dem rächenden Bruder, ihre Enttäuschung, die endliche Erfüllung ihrer Wünsche. Die thebanischen Brüder sind im Bruderkampfe gefallen; das Verbot des Kreon versagt die Bestattung des Polynices; die Schwester Antigone tritt mit dem Entschlusse und der That der Bestattung auf; die Folgen fallen auf ihr und Kreon's Haupt. Nicht anders ist die Composition in den

[1]) Vgl. die trefflichen Bemerkungen David Asher's in den Blättern für literarische Unterhaltung, Leipzig 1878, p. 696.

übrigen Tragödien des Sophokles.[1]) Nicht anders ist sie in Shakespeare's Drama 'Der Sturm' (ohne daß wir sagen wollen, daß Shakespeare die griechischen Dichtungen nachgeahmt oder benutzt habe). Ein Fürst ist von seinem Bruder verrathen, der Herrschaft beraubt, mit seiner Tochter dem Meere in schlechtem Fahrzeug zum gewissen Tode übergeben, aber durch Gottes Fügung auf eine menschenleere Insel gerettet: diese Ereignisse liegen vor der Entwickelung des Dramas: die Anstrengung und das Thun des Prospero, die verlorene Herrschaft wieder zu gewinnen, sind der Inhalt des Dramas selbst. Eine solche Composition hatte von selbst eine antik strenge Einheit des Ortes, der Zeit, der Handlung zur Folge; in anderen Dramen Shakespeare's, auch in den letzten, wird die Einheit des Ortes nicht berücksichtigt; im 'Cymbeline' sind die Länder Britannien und Italien, im 'Wintermärchen' Sicilien und Böhmen der wechselnde Schauplatz der Handlungen: im 'Sturm' ist die Einheit des Ortes mit sophokleischer Einfachheit gewahrt: wie im 'Philoktet' ist der Schauplatz der Handlungen und Ereignisse eine Insel und in beiden Dramen bildet die Grotte des Philoktet und die Zelle des Prospero den Mittelpunkt. Wie sehr Shakespeare die Einheit der Zeit mit souveräner Machtvollkommenheit des Poeten als gleichgültig betrachtete, beweist das 'Wintermärchen': zwischen dem ersten und zweiten Theile des Dramas liegt ein Zeitraum von siebzehn Jahren. Im 'Sturm' ist die Einheit der Zeit wie im 'Philoktet' und zwar mit ängstlicher Genauigkeit behandelt: die Dauer der Handlung und die Dauer der scenischen Vorstellung derselben stimmen genau überein, für beide betont der Dichter wiederholt die Zeit von drei Stunden. Die Handlung selbst ist eine einfache wie im antiken Drama, sie ist im Wesentlichen monomythisch. In der Darstellung der polymythischen Verhältnisse, in der Verknüpfung mehrfacher Handlungen hat Shakespeare in seinen großen Dramen, wie im 'Kaufmann von Venedig', 'König Lear', 'Cymbeline', das Herrlichste geleistet und die Schranken des antiken Dramas auf das Fruchtbarste erweitert: im 'Sturm' bewegt er sich mit freier Selbstbeschränkung auf einem antik einfachen Gebiete und zwingt den Reichthum der Phantasie in knappes Gewand. Daher haben auch die Charaktere, welche im 'Sturm' auftreten, eine geringere Bewegtheit und Mannigfaltigkeit als in anderen Dramen Shakespeare's und nähern sich antiker Einfachheit. In dem Drama des Sophokles werden die Charaktere von einer Idee beherrscht, der sie rücksichtslos dienen: Antigone ist nur Familienpietät und die Bestattung des Bruders ihr durch Nichts gehindertes Ziel und ihre gegen alle übrigen Verhältnisse gleichgültige That: ihre Verlobung mit Hämon bringt keinen Zweifel, kein

[1]) Vgl. G. Freitag, Die Technik des Dramas, Leipzig 1863, p. 136.

Schwanken in ihrem Entschluß, in ihrer That hervor. Elektra ist nur Liebe zu dem schnöde getödteten Vater: ihm die Opfer der Sühne durch Strafe der Frevler zu bringen ist der Inhalt ihrer Gesinnungen, ihrer Leiden, ihrer Sehnsucht, ihrer Thatkraft. So ist Prospero im Wesentlichen nur von einer Idee durchdrungen: mit höherer Wissenschaft beschäftigt und in ihrem Dienste wartet er mit antiker Ausdauer auf die Zeit, in welcher er die Feinde besiegen, die verlorene Herrschaft wieder gewinnen, das Glück seiner Tochter begründen kann. Seine liebevolle Beschäftigung mit den Geheimnissen der Wissenschaft hatte die Pflichten des Herrschers zu erfüllen versäumt, diese Schuld bestraft sich: aber dieselbe Wissenschaft und die ungebrochene Beschäftigung mit derselben bietet auch Rettung und Wiederherstellung. Wenn man in Prospero's Charakter auch einen Zug des Komischen wahrgenommen hat, so bringt diese zweifelhafte Farbe komischer Individualität keine wesentliche Veränderung in seinem Charakter hervor. Prospero's Diener Ariel geht ganz in der Arbeit für seinen Herrn auf: der Charakter dieses Naturgeistes ist Dienst aus Dankbarkeit; die Wichtigkeit und Treue dieses Dienstes tritt um so stärker hervor, je größer die Sehnsucht dieses elementaren, wandelungfähigen Geistes nach Freiheit ist. Das Mißgebilde der Natur, Caliban, ist Widerstreben gegen die höhere Gewalt des Geistes und ihr unterworfen widerwilliger Dienst. Mit der größten Einfachheit, in ihrer Naivetät an Nausikaa erinnernd, ist der Charakter Miranda's gebildet: ihre Liebe zu Ferdinand ist eine plötzlich entstehende: 'wer liebte je und nicht beim ersten Blick?' hatte Marlowe in 'Hero und Leander' [1]) ausgesprochen und Shakespeare dieses Dichterwort in 'Wie es euch gefällt' (3, 5) sich angeeignet: nach dem Sinne dieser Worte ist die Liebe Miranda's zu Ferdinand dargestellt; wie ein Schicksal betrachtet sie dieselbe; sie glaubt in Ferdinand einen Geist zu sehen (1, 2), dem sie gehorchen muß: 'ich bin eu'r Weib', sagt sie mitleidbezwungen mit Worten von antiker Färbung, 'wenn ihr mich haben wollt, sonst sterb' ich eure Magd; ihr könnt mir's weigern, Gefährtin euch zu sein, doch Dienerin will ich euch sein, wenn ihr mich haben wollt' (3, 1). [2]) — In sehr einfacher Weise, ein Charakter von mäßigem Umfange der Eigenschaften, stellt sich Ferdinand dar. Muth, Ehre und Frömmigkeit sind die leitenden Züge seines Wesens; in sein reines Gemüth tritt die Liebe mit der-

[1]) The works of Ch. Marlowe by Al. Dyce, p. 281.

[2]) Aehnlich Ariadne bei Catull. 64, 159 fg.:

Si tibi non cordi fuerant conubia nostra,
Saeva quod horrebas prisci praecepta parentis,
At tamen in vestras potuisti ducere sedes,
Quae tibi jucundo famularer serva labore.

selben Plötzlichkeit, wie sie Miranda's Herz ergreift; er glaubt in ihr die 'Göttin' zu sehen, 'der die Musik dient' (1, 2); wie Odysseus der Nausikaa gegenüber (Od. 6, 150 fg.) ist er im Zweifel, ob Miranda eine Göttin oder eine Sterbliche ist; er redet sie an: 'schönes Wunder, seid ihr ein Mädchen oder nicht?' (1, 2).

Die übrigen Charaktere im 'Sturm' sind in der antiken Art gebildet, daß sie in einer vorherrschenden Eigenschaft, in welcher sie zuerst uns entgegentreten, dauernd beharren. Der gutmüthige, wohlwollende, treue Gonzalo mit seinem harmlosen Humor ist immer derselbe; immer ein Freund Prospero's, ein Helfer in der Noth desselben, sucht er auch in den Gefahren und im Unglück Trost zu gewähren und das Elend hinwegzuscherzen; sehr wahr ist gesagt worden: 'Gonzalo wird so beherrscht von Pflichterfüllung, in welcher allein er seinen Genuß findet, daß er kaum die Mückenstiche des Witzes bemerkt, mit welchen seine Gegner ihn verfolgen, oder, wenn er sie beachtet, sie fest und ruhig zurückweist'.[1]) Diese Gegner sind Antonio und Sebastian. Sie beharren im Bösen; sie verhöhnen das Gute, das in Gonzalo ihnen lästig ist. Antonio hatte seinen Bruder verrätherisch gestürzt und der Herrschaft beraubt; in dem Drama brütet er über einen neuen Frevel; er sucht Sebastian zur Ermordung seines Bruders, des Königs von Neapel, zur Ermordung des schlafenden, zu veranlassen; die 'Gottheit' Gewissen fühlt er nicht in seiner Brust (I feel not this deity in my bosom 2, 1). So ist Klytämnestra in dem 'Agamemnon' des Aeschylus ohne alles Gewissen. Sebastian leiht dem teuflischen Versucher ein williges Ohr, eine zur Blutthat bereite Hand. Der Frevel wird durch höhere Macht verhindert. Aber die Gesinnung der Frevler bleibt dieselbe; zwar sagt Gonzalo (3, 3): 'ihre große Schuld, wie Gift, das lang nachher erst wirken soll, beginnt sie jetzt zu nagen'. Aber diese Bewegung in ihrem Innern hat der Dichter absichtlich nicht entwickelt; die Meisterschaft in der Darstellung tief erregter Gemüthszustände, beunruhigten Gewissens, reuevoller Selbstanklage, welche Shakespeare in den Charakteren Richard's des Zweiten, des Claudius, Posthumus und anderer so hervorragend darlegte, verzichtet im 'Sturm' aus antiken Gründen auf die Entfaltung ihrer Vorzüge. Allein auch hier nicht ganz: das in Antonio und Sebastian verhärtete Gewissen hat rege Lebenskraft in der Seele Alonso's. Die Erinnerung an seinen Sohn, den er durch die Fluten des Meeres vernichtet glaubt, ruft in ihm das Gedächtniß an seinen gegen Prospero begangenen Frevel wach: 'ihm scheint, die Wellen riefen es ihm zu, die

---

[1]) H. N. Hudson, Shakespeare: his life, art and charakters, Boston 1872, I, p. 443.

Winde sangen ihm es und der Donner, die tiefe, grause Orgelpfeife, sprach den Namen Prospero, sie rollte seinen Frevel' (3, 3). Aber die dem Antiken verwandte Beschaffenheit des 'Sturms' ließ auch in Alonso's Charakter eine breitere und tiefere Entwickelung seiner Seelenstimmungen nicht zu. In dieser Beschaffenheit der Charaktere findet ein geistreicher Beurtheiler [1]) des 'Sturms' etwas Maskenartiges und einen Mangel: wir geben das Maskenartige zu, wenn man vom antiken Standpunkte aus die Charaktere beurtheilt. Die komischen Personen im 'Sturm', Stephano und Trinkulo, bilden in Gemeinschaft mit Caliban das burleske Gegenbild gegen die Verschwörung, deren Opfer Prospero gewesen war: sie verschwören sich ebenfalls gegen ihn und ihr Frevel wird vereitelt. Wie individuell sie gezeichnet sind in der Heiterkeit einer niedrigen Sphäre, auch ihre Charakteristik bewegt sich in beschränktem Umfange.

Aus dieser Beschaffenheit der Personen erklärt sich die Weise, in welcher der Wahnsinn im 'Sturm' behandelt ist. Die drei schuldbelasteten Personen, Alonso, Antonio, Sebastian, verfallen demselben. Er ist eine Thatsache, keine Entwickelung. Es wird wiederholt mitgetheilt von Prospero (3, 3), von Gonzalo (3, 3), von Ariel (5, 1) und wieder von Prospero (5, 1), daß die genannten Personen vom Schuldbewußtsein in den Wahnsinn gestürzt sind. Auch hier folgt Shakespeare dem ihm eigenen Zuge, den Ursprung und die Entwickelung des Wahnsinns durch eine Schuld und das Bewußtsein derselben zu begründen. Aber die tiefe, psychologisch reiche Begründung und Darlegung der Wahnsinnsmomente, wie sie im Lear, in Lady Macbeth, Ophelie zur Erscheinung kommen, war in einem Drama nicht möglich, welches wie der 'Sturm' nach antikem Maßstabe gebaut ist. Bei griechischen Tragikern ist bemerkenswerth, daß der Wahnsinn von einer Gottheit hervorgerufen wird: eine Schuld des Menschen ist vorhanden wie im 'Ajas' des Sophokles; an dieselbe anknüpfend stürzt ihn Athene in Wahnsinn. Bei Euripides im 'Hercules furens' ist es Lyssa, welche im Auftrage der Juno selbst widerwillig den Wahnsinn des Hercules hervorbringt. Im 'Sturm' ist Ariel im Dienste Prospero's der Urheber des Wahnsinns, welchem die Schuldigen momentan erliegen; wie bei Sophokles kommt die erschütternde Macht von außen, wie sehr auch die Entstehung des Wahnsinns im Innern der Schuldigen begründet ist.

Die antike Einfachheit der Composition im 'Sturm' tritt auch in anderen Verhältnissen hervor, z. B. in der zweiten Scene des ersten Aktes. Ueber dieselbe machte Joseph Hunter [2]) die Bemerkung: 'ein in

[1]) Karl Frenzel, Renaissance und Rococo, Berlin 1876, p. 154.

[2]) New illustrations of the life, studies and writings of Shakspere, London 1845, I, p. 124.

dramatischer Kunst geübter Dichter würde uns schwerlich eine Scene gegeben haben wie die zweite des ersten Aktes, wo wir einen langen Dialog zwischen Prospero und Miranda haben, welcher offenbar die Absicht hat, das zuhörende Theaterpublikum zu unterrichten, nicht die Handlung des Dramas weiter zu führen'. Dieser Dialog ist vielmehr ächte dramatische Kunst im antiken Sinne. Prospero selbst erzählt sein und Miranda's Schicksal, welches beide vor der im Drama dargestellten Handlung erfahren hatten: der entscheidende Zeitpunkt ist gekommen, in welchem nicht blos die Zuhörer des Dramas, sondern Miranda insbesondere über ihre Vergangenheit gegenüber einer bedeutenden Zukunft unterrichtet werden muß. Kein anderer kann diese Erzählung geben, als Prospero selbst; vor dem großen Augenblicke der Rettung erlebt er von neuem in energischer Verinnerlichung das ganze Elend, in das er durch den Verrath des Bruders gestürzt worden war, erlebt er aber auch noch einmal die Wohlthat, die ihm von Gonzalo erwiesen war. In ähnlicher Weise erzählte Philoktet bei Sophokles vor dem wichtigen Zeitpunkte der Rettung den großen Umfang und die Dauer seines jammervollen Lebens, dem er durch die Aussetzung überantwortet war (254—316). Prospero's und Miranda's Schicksal war das Geheimniß des ersteren; daß er es der Tochter so spät erzählt, hat außer dem angegebenen auch pädagogische Gründe. Das Geheimniß ist ein Bestandtheil des Schicksalsdramas: in dem 'König Oedipus' des Sophokles bewahrt der unglückliche Held viele Jahre hindurch das Geheimniß einer wenn auch durch Selbstvertheidigung begangenen Blutthat und erzählt dasselbe der Jokaste erst im Augenblicke vor der unseligen Entscheidung (771—833). Wenn Prospero seine Erzählung durch wiederholte Ermahnungen Miranda's unterbricht zur Aufmerksamkeit sie auffordernd, so ist dieses eine Belebung der Darstellung, welche aus der tiefen Empfindung des Unrechts entspringt, dessen Opfer beide gewesen waren, einer Empfindung, welche er der tiefbetheiligten Tochter energisch einzuprägen sucht.

Eine in der antiken Dichtung häufig vorkommende Erscheinung ist die Wiedererkennung (Anagnorisis) oder die Erkennung von Personen. In tiefsinniger und erschütternder Weise ist dieselbe in der Odyssee behandelt. Die Scene der Wiedererkennung zwischen Odysseus und Penelope ist von herzbewegender Schönheit: die Scene, in welcher Odysseus, auf der Höhe der Schwelle stehend, den Bogen in der Hand, den entsetzten Freiern sich zu erkennen giebt, ist von der höchsten und erschütterndsten Plastik (Od. 22, 1—41). Die Erkennung des Odysseus durch Philoktet im Drama des Sophokles ist mit ergreifender Kürze dargestellt. Prospero im 'Sturm' tritt denen, die ihn kränkten,

und denen, die ihn liebten, als unerkanntes Geheimniß gegenüber: erst der Hut und Degen des Herzogs, von Ariel aus der Zelle geholt, bewirken die Erkennung. Der Sinn Alonso's, Sebastian's, Antonio's ist durch Prospero's Bezauberung bestrickt: sie ahnen nicht, daß der Mann ihnen gegenübersteht, dem sie die herbste Kränkung zugefügt hatten. So sind in der Odyssee die Freier von einer wahnsinnähnlichen Verblendung geschlagen, durch des Theoklymenos mahnende Weissagung vergebens gewarnt; sie ahnen nicht, daß in dem unscheinbaren Fremdling der König verborgen ist, der strafende Rechenschaft fordert.

Wie sehr das lyrische Spiel, in welchem Ceres mit anderen Göttinnen den liebenswürdigen Liebenden die Fülle des Glückes wünscht, ein nicht willkürlicher, sondern nothwendiger Bestandtheil des 'Sturms' ist, wurde früher nachgewiesen; aber in dieser Nothwendigkeit nehmen wir auch die Neigung des Dichters wahr, die in andern Dramen sichtbar ist, ein Drama in das Drama aus Gründen der Motivirung einzulegen. Ein solches Drama im Drama hat der parodirende Witz im 'Sommernachtstraum' in den Handwerkerscenen von Pyramus und Thisbe hervorgebracht; hat die humoristische, wenn auch vergebliche Pädagogik des Prinzen Heinrich gegen Falstaff in den Scenen geschaffen, in welchen beide nach einander den König spielen; hat das Streben Shakespeare's, durch Parallelismus zu veranschaulichen, aus psychologischen Gründen im 'Hamlet' in den Scenen von dem unseligen Geschick Gonzago's dargestellt. Aber auch bei den Alten findet sich diese Compositionsweise: in der Odyssee ist die Erzählung des Odysseus von seinen wunderbaren Erlebnissen und Abenteuern ein Epos im Epos; in den 'Wespen' des Aristophanes ist die komische Familiengerichtsverhandlung, mit welcher Antikleon seinen Vater Philokleon zu unterhalten und von der Staatsrichtermanie zu entfernen sucht, eine Komödie in der Komödie. Die im 'Sturm' von den Göttinnen dargestellte Scene zeichnet sich durch lyrische Schönheit aus; eine lyrisch-musikalische Stimmung beherrscht die ernsten Scenen im 'Sturm'. Der Dichter blieb der lyrischen Richtung, die in allen seinen Dichtungen so reich, so anmuthig, so vertiefend und erschütternd hervortritt, auch im 'Sturm' treu. Shakespeare hat in seinen Dramen die Prosa nicht verschmäht in Scenen, in welchen der realistische Ton und die Charakteristik dieselbe zu erfordern schien; aber jene prosaische Dürftigkeit, mit welcher in neuerer Zeit ganze Dramen *nur* in Prosa geschrieben sind, kannte er nicht und hätte verschmäht ihr anzugehören; es ist betont worden, daß im 'Sturm' sogar Caliban in Versen spricht. In beiden Eigenschaften, der lyrischen und nichtprosaischen, gleicht Shakespeare

den antiken Dramatikern. Die Lyrik der Chorgesänge in der griechischen Tragödie gehört mit Recht zu den bewunderten Herrlichkeiten hellenischer Erhabenheit, Schönheit, Anmuth; aber auch die Komödie des Aristophanes erhebt sich aus dem Gebiete des komischen Lebensmarktes zu den reizendsten und erhabensten Tönen lyrischer Vortrefflichkeit. Dem phantastischen Lustspiel des Aristophanes, das wir in den 'Vögeln' besitzen, können phantastische Lustspiele Shakespeare's, wie der 'Sommernachtstraum', verglichen werden: die lyrische Stimmung erhebt sich in beiden wie im 'Sturm' über die komische Darstellung des Weltlebens und der Gesang, mit welchem der Wiedehopf die Nachtigall ruft, [1]) ein Gesang, welcher 'mit Honigseim den ganzen Wald überthaut' (223, 224), ist ein Beispiel lyrischer Schönheit statt vieler. Wenn Shakespeare in allen Scenen, welche die Tiefen des Gemüthslebens, den Reichthum des Menschenherzens und die verderblichen Abgründe desselben darstellen, den kunstvoll gegliederten Baustil des Verses anwandte, so haben die griechischen und lateinischen Dramatiker die Prosa durchaus vermieden, von einem klaren Stilgefühle und dem Bewußtsein der poetischen Erfordernisse tief erfüllt und gehoben.

Es ist eine öfter vorkommende Ansicht, daß der 'Sturm' die letzte der Dichtungen Shakespeare's sei. 'Shakespeare selbst ist Prospero oder vielmehr der höhere Genius, welcher über Prospero und Ariel gebietet. Aber die Zeit nahete sich, in welcher der mächtige Zauberer im Begriff war, seinen Stab zu brechen und ihn klaftertief in das Meer zu begraben, tiefer als ein Senkblei je geforscht. Dieser Stab ist niemals wieder gefunden und wird nicht wieder gefunden werden'. [2]) Aus diesen Worten Campbell's darf man nicht schließen, daß der 'Sturm' das letzte

[1]) Arist. av. 209—222, Seeger's Uebersetzung:
O Gespielin, wach auf und verscheuche den Schlaf,
Laß strömen des Lieds geweihte Musik
Aus der göttlichen Kehle, die schmelzend und süß
Um mein Schmerzenskind und das deine klagt
Und melodischen Klangs aushauchend den Schmerz,
  Ach, um Itys weint.
Rein schwingt sich der Schall durch das rankende Grün
Zu dem Throne des Zeus, wo Phöbus ihm lauscht,
Der Goldengelockte, zu deinem Gesang
In die elfenbeinerne Harfe greift,
Zu deinem Gesange den schreitenden Chor
  Der Unsterblichen führt;
Und weinend mit dir, einstimmig ertönt
  Von dem seligen Mund
Der Unsterblichen himmlische Klage.

[2]) Ch. Knight, Studies of Shakspere, London 1851, p. 377.

Drama Shakespeare's war. Als die Geburtszeit desselben wird das Jahr 1611 angegeben.[1]) Da die aus Cunnigham geschöpften Beweisgründe für diese Zeitbestimmung wankend geworden sind, hat ein hervorragender Shakespeareforscher,[2]) mit gelehrtem Scharfsinn, auf eine Stelle in Ben Jonson's 'Volpone' gestützt, als die Entstehungszeit des 'Sturms' das Jahr 1604 bezeichnet. In dem Schicksale, daß die Abfassungszeit des Dramas auf verschiedenartigen Zeitboden gestellt ist, gleicht der 'Sturm' dem Oedipus Coloneus des Sophokles. Dieses Drama ist erst von dem gleichnamigen Enkel zur Gedächtnißfeier des Dichters (401 v. Chr.) auf die Bühne gebracht worden; 'doch war diese Tragödie', sagt der unvergeßliche G. Bernhardy,[3]) in weit früheren Zeiten entstanden als eine verzierte Sage glauben macht'. Beide Dramen, wie verschieden durch den großen Abstand der Zeiten, sind einander ähnlich durch die herrschende Stimmung in beiden. Der Dulder Oedipus wird durch höhere Fügung am äußersten Ziele seiner Leiden zum göttlichen Frieden geführt;[4]) die Versöhnung mit seinem Geschick ist mit Hoheit und ungetrübter Milde dargestellt. Die Versöhnung und Milde, nicht die Strenge der Strafe, beherrschen die Gesinnungen Prospero's. Wie der 'Sturm' als ein Abbild des vom Sturm bewegten Menschenlebens gefaßt werden kann, dessen Elemente bestimmt sind 'den Willen der Vorsehung zu vollziehen', hat der Altmeister der deutschen Shakespeareerkenntniß[5]) mit feinsinniger Tiefe gezeichnet. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Shakespeare's Seele selbst von heftigen Stürmen bewegt war, und Hamlet und Timon von Athen werfen weithin ihre düsteren Schatten. Shakespeare hat auch mit unerbittlichem Zorne und strengster Gerechtigkeit, wie in 'Richard III.', 'Lear' und anderen Tragödien, die Wildheit menschlicher Zustände dargestellt und gerichtet.[6]) Aber aus jenen Stürmen hatte er sich in seinen letzten Dramen auf ein friedliches Eiland der Gesinnung gerettet und die Versöhnlichkeit und Milde der Imogen, des Prospero, der Hermione und Katharina sind redende und thatsächliche Zeugnisse der beruhigten und friedvollen Seele des Dichters.[7])

---

[1]) Gervinus, Shakespeare, 4, p. 201 (1850).

[2]) K. Elze, die Abfassungszeit des 'Sturms', Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, VII, p. 34.

[3]) Grundriß der griechischen Literatur, 2, 2, p. 356 (1872).

[4]) G. Bernhardy a. a. O., p. 358.

[5]) H. Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst, 2, p. 261 (1868).

[6]) Vortrefflich hierüber Fr. Vischer. Auch Einer, Stuttgart 1879, 2, p. 349 fg.

[7]) Vgl. E. Dowden, Shakspere, London 1876, p. 405 fg.

Shakespeare's Theater zu Stratford.

Von

F. Meister.

Am 23. April d. J. fand zu Stratford-on-Avon die Einweihung des 'Shakespeare Memorial Theaters' statt, des wichtigsten und hervorragendsten jener neuen Gebäude, welche nunmehr zum Gedächtniß des größten Barden aller Zeiten in dessen Geburtsort errichtet werden. Der Tag, ein Mittwoch, war einer jener kalten, grauen Regentage, an denen die Gemüther sich nur selten zu einer andauernden Fröhlichkeit aufzuschwingen vermögen, dennoch verkündeten schon in der Frühe die Glocken der Holy Trinity Church so hell und klar, wie nur immer am heitersten Sommermorgen, die hohe Feier des dreihundert und fünfzehnten Geburtstages unseres Dichters, und alle die kleinen, altmodischen Häuser und Häuschen, die schon am Abend zuvor ihr Festgewand von grünem Laub und blumigen Guirlanden angelegt hatten, brachten beim ersten Glockenklange in freudiger Ueberstürzung ihre Fahnen und Flaggen in ungezählter Menge zum Vorschein und schwenkten dieselben stolz und glücklich im Morgenwinde, denn Stratford, das kleine, abgelegene Landstädtchen, hatte heute Großes vollbracht und seine Bürger hatten sich einen schönen Namen erworben, der weit hinausklingt in die Welt und überall, wo Shakespeare's Freunde leben, noch in den spätesten Zeiten genannt werden wird.

Und von ferne steht das hochmüthige London, in seiner Stattlichkeit und seinem Reichthum, in dem betäubenden Geräusch seines ungeheuren Verkehrs, und vermag nicht eine einzige Reliquie, nicht das geringste Gedächtnißmal von dem großen Manne aufzuweisen, der so lange in seiner Mitte gelebt und gewirkt hat. Sogar der Ort auf der Bankside, wo er sein Heim gehabt, ist lange vergessen, und nur wenige, sehr

wenige wissen heute noch die Stätten anzugeben, wo einst die alten Theater gestanden, in denen Shakespeare's unsterbliche Werke zuerst aufgeführt wurden!

Das neue Shakespeare-Theater ist keineswegs der erste Musentempel, den Stratford aufzuweisen hat. Schon früher, in den Tagen der Mrs. Siddons und der Kembles, wurden in einem Gebäude in Windsor Street sowohl, wie in einem solchen in Guild Street allerlei Stücke zur Aufführung gebracht. Später benutzte man letztgenannten Ort, um darin die Pferde des Red Horse Hotel — einst der zeitweise Aufenthalt des amerikanischen Dichters Washington Irving — unterzubringen. Heute befinden sich die Newland Armenhäuser auf diesem Grundstücke. Im Jahre 1835 errichtete man in Chapel Lane und zwar auf einem Areal, das früher zu dem Garten des Dichters gehört hatte, ein kleines, einfaches Theater, welches im Ganzen £ 1200 kostete, und nannte es das 'Shakespeare Memorial Theatre'. Die Sache ließ sich sehr gut an; Mrs. Nesbitt betheiligte sich an der Eröffnungsvorstellung von 'Was ihr wollt' und auch später gastirte daselbst noch eine Reihe anderer Sterne der Bühne, wie die Kembles, Mrs. Siddons, Young, die Keans, Cooke, Macready, Knowles und Vandenhoff. Im Laufe der Zeit aber wurde der Besuch so schwach, daß die Theilhaber sich entschlossen, den Charakter des Gebäudes zu verändern. Man entfernte die Bühne und stellte auf diese Weise ein Institut her, welches man 'The Shakespeare Rooms' nannte. Bei der Eröffnung des Lokals im Jahre 1842 hielt Charles Kemble eine Vorlesung, die aber nur wenige Zuhörer anzulocken vermochte. Die Besitzer experimentirten weiter; sie versuchten Dies und Jenes mit wechselndem Glück, sie stellten im Jahre 1869 die Bühne wieder her und verpachteten dann das Haus an verschiedene Gesellschaften, aber ohne besonderen Erfolg. Die letzte Vorstellung, die in dem Gebäude gegeben wurde, war 'Hamlet', so daß zum Alpha und Omega der Existenz dieses Memorial Theaters allerdings Werke des unvergleichlichen Poeten und Dramatikers wurden, dessen Name für immer von dem der kleinen Stadt am Avon unzertrennlich sein wird. Bald darauf verkaufte man das Haus und brach es ab. Es hieß, daß die Bürgerschaft Stratford's, hätte sie bei Zeiten Kunde von der bevorstehenden Zerstörung des Gebäudes gehabt, den Versuch gemacht haben würde, dieses Schicksal von demselben abzuwenden, wenigstens bis zur Herstellung eines anderen Theaters. Wie dem auch sei, die Stadt blieb nunmehr ohne Kunsttempel bis zur Eröffnung des kostbaren neuen Theaters am 23. April 1879.

Die Anfänge der Bewegung, welche in der Errichtung des gegenwärtigen 'Shakespeare Memorial Theatre' zu Stratford culminirte, sind zu suchen in den verschiedenen Anregungen, die das englische Volk zu

verschiedenen Zeiten empfing, besonders bei Gelegenheiten, wo die allgemeine Aufmerksamkeit speciell auf den unsterblichen Barden und seine Werke gelenkt worden war. Da fühlte man, daß es eigentlich eine Schande sei, daß bisher noch gar nichts geschehen, wodurch die Liebe, die Bewunderung, der Stolz und die Dankbarkeit Englands einen Ausdruck gefunden hätten, der sowohl der Nation, wie auch ihres großen Sohnes in jeder Weise würdig gewesen wäre. Dieses Gefühl der Scham wollte sich namentlich bei der dreihundertjährigen Gedächtnißfeier 1864 nicht unterdrücken lassen, und der damals erwachte Enthusiasmus für die Idee, Shakespeare ein Monument zu errichten, ist seitdem nicht wieder erstorben. Frucht bringen aber sollte er zuerst und ausschließlich in Stratford, durch die Initiative eines Mannes, der, seines Zeichens ein Bierbrauer, nach der Ansicht der Herren von Rang, Namen und Stellung in der Metropole, gar nicht einmal die Berechtigung hatte, seiner Liebe und Verehrung für seinen größten Landsmann einen so opulenten und schönen Ausdruck zu geben.

Und so fügte es sich, daß das Monument in der Stadt errichtet wurde, die der Geburtsort des Barden gewesen, die auch seine Heimath und seine Grabstätte geworden. Gab es doch auch keinen geeigneteren Ort dafür, als den, wo Shakespeare Kind, Jüngling und Mann gewesen, in dessen herrlicher Umgebung die Natur ihm ihre erlesensten Gedanken zugeflüstert, und wohin er, noch in voller Lebenskraft, zurückgekehrt war, um hier den Rest seines Lebens zuzubringen, damit er, wenn der Abend herniedersänke, hier ruhig entschlafen könne, am grünen, schilfumrauschten Ufer seines geliebten, friedevollen Avon. Gab es doch auch ganz besonders keinen geeigneteren Ort für die Errichtung einer Shakespeare-Bühne, denn sicherlich gewährt es den höchsten Genuß, unmittelbar unter dem Eindruck der Scenerien, die einen großen Theil von Shakespeare's Leben zur Folie gedient hatten, die Erzeugnisse seiner Phantasie, die sich ja zum großen Theil gerade hier zu ihrer Riesengröße entwickelte, auf den Brettern zu bewundern.

Im Herbste 1874 kaufte Mr. Charles E. Flower, Brauer und gegenwärtig Mayor der Stadt Stratford, von der Great Western Railway Company ein Stück Land, das südwestliche Ende jenes Terrains, welches früher mit dem Namen 'The Bancroft' bezeichnet wurde und auf welchem die Bürger, nach alter Gerechtsame, ihr Vieh frei weiden lassen durften. Mit diesem Landstück zugleich erwarb Mr. Flower den darin liegenden Theil des Flusses und die Fischereigerechtigkeit in letzterem. Diese übermachte er der Gemeinde, das Stück Land aber, ungefähr zwei Morgen, gab er unentgeltlich her als Grund und Boden für ein Shakespeare-

Monument, dabei dem Wunsch Ausdruck verleihend, daß dasselbe in der Gestalt eines Theatergebäudes errichtet werden möchte.

Der Gedanke zündete sowohl im Publikum wie in der Presse. Es bildete sich eine 'Shakespeare Memorial Association', man ergriff Mr. Flower's Vorschlag und Geschenk mit Eifer und beschloß, aus dem zu errichtenden Theater einen Monumentalbau zu machen, der außen und innen ein Kleinod sein und dabei alle bis jetzt in England vorhandenen Theater in Bezug auf solide und praktische Anlage übertreffen sollte, damit die in demselben darzustellenden Stücke, und ganz besonders die Shakespeare'schen, so vollkommen als möglich und mit jeder Bequemlichkeit für die Schauspieler wie für das Publikum aufgeführt werden könnten, was bisher noch nirgend ermöglicht worden ist und sich auch nirgend bezahlt machen würde.

Mr. Flower's Plan umfaßte außer dem Theater noch ein Gebäude für eine Bibliothek für dramatische Literatur, sowie für ein Museum von Gemälden und Bildhauerwerken nach Shakespeare'schen Motiven; das ganz fertige Monument wird also aus zwei prächtigen Gebäuden bestehen, die von schönen, an den Fluß stoßenden Parkanlagen umgeben sind. Um die Ausführung nach Möglichkeit zu fördern, gab Mr. Flower auch zunächst noch die Summe von £ 1000 für das Theater her und verhieß weiter £ 4000 für das Bibliothek- und Museumsgebäude, eine Liberalität, welche die höchste Anerkennung verdient und gefunden hat.

Am 23. April 1877, nachdem wegen der Nähe des Flusses und seines wechselnden Wasserstandes äußerst solide und sorgfältige Grundbauten vorgenommen worden waren, fand mit allem Pomp freimaurerischer Formalitäten die Legung des ersten Steines zu den Monumentalbauten statt, und unmittelbar darauf begann die Erbauung des Theaters.

Das nunmehr eröffnete Haus ist aus dem vorzüglichsten Material und nach den erprobtesten Systemen der modernen Baukunst errichtet worden und muß als das am besten eingerichtete Theater Englands bezeichnet werden. Es befindet sich der Stelle gerade gegenüber, auf der das vor zwei Jahren abgerissene alte Theater gestanden hat. Seine Ausdehnung ist von Nord nach Süd 94, seine Breite 79 Fuß; der noch nicht fertiggestellte Thurm wird eine Höhe von 113 Fuß erreichen. Die im nördlichen Theile liegende Bühne ist nicht nur mit allem Nöthigen, sondern auch mit allem Wünschenswerthen und Nützlichen ausgestattet. Sie mißt 53 zu 46 Fuß. Die 'Pit' ist in Hufeisenform angelegt und mißt 36 zu 38 Fuß. Die Breite des Prosceniums beträgt 26, die Höhe desselben 28 Fuß. Die Mauern, aus rothen Backsteinen errichtet, sind durchschnittlich 3 Fuss dick, die des Thurmes $3^1/_2$ Fuß. Sämmtliche Eingangsthüren öffnen sich, um eine schnelle Entleerung des Hauses bei

Feuersgefahr zu ermöglichen, nach außen. Der Stil des Gebäudes ist der der frühen Elisabethanischen Zeit und entspricht dem Charakter sowohl des Geburtshauses Shakespeare's, wie auch der übrigen alten Häuser der Stadt. Das selbstverständlich in demselben Stil zu errichtende zweite Gebäude soll durch einen Bogen von 20 Fuß Spannweite, unter welchem dann der Haupteingang sein wird, mit dem Theater verbunden werden. Die Kosten des Theaterbaues belaufen sich auf £ 11,000, die des Bibliothekgebäudes werden £ 8000, die Extraordinaria weitere £ 1000 betragen, so dass das ganze Monument auf £ 20,000 zu veranschlagen ist, eine Summe, die bereits zum größten Theil durch freiwillige Beiträge aufgebracht wurde.

Eine weitere Absicht der 'Shakespeare Memorial Association', aus dem Ertrage des Theaters später in Stratford eine Theaterschule im idealen Zusammenhange mit dem Monument zu gründen, findet bereits verschiedene Gegner und dürfte auch für die Folge wenig Aussicht auf die Sympathien der betreffenden Kreise haben, da das stille, abgelegene Städtchen kaum der Ort für ein solches Institut wäre, wie kunstsinnig und enthusiastisch auch immer ein Theil seiner Bewohner veranlagt sein mag. —

Das Fest verlief, trotz des Regenwetters, in fröhlicher, echt altenglischer Weise. Eine endlose Menge von Regenschirmen bewegte sich nach dem Eintreffen der Morgenzüge von dem Bahnhofe in die Stadt, in deren Straßen hier und dort ein Musikcorps seine Weisen ertönen ließ oder eine Akrobatengesellschaft einen kleinen Kreis von Zuschauern um sich versammelt hatte. Gruppen von Marktbuden zeigten sich an verschiedenen Stellen — primitive 'fairs' — so daß der Charakter der kleinen Landstadt in jeder Weise aufrecht erhalten wurde. In der Town Hall hatten sich zweihundert Festtheilnehmer zu gemeinschaftlichem Mahle versammelt, denn wann hätten sich jemals Engländer zu einem guten oder großen Zweck zusammengefunden, ohne zur Erhöhung der Feier vollauf zu essen und zu trinken? So auch heute. Man nannte das eine 'Collation', und Vornehm und Gering, alle die aus Liebe zu dem großen Barden den Ehrentag desselben verherrlichen helfen wollten, sie alle waren ohne Unterschied willkommen. Der substantiellen Collation folgte eine Collation von Toasten, die das Interesse der Anwesenden in hohem Maße erregten und sich des herzlichsten und lebhaftesten Beifalls zu erfreuen hatten. Mr. C. E. Flower, der Mayor, brachte naturgemäß zuerst das Hoch auf die Königin aus; ihm folgte der Rev. Canon Baynes mit einer prächtigen Rede und einem Toast auf 'The Immortal Memory of William Shakespeare'. Sodann verlas der Mayor ein inzwischen aus Weimar eingegangenes Glückwunschtelegramm der Deutschen Shakespeare-

Gesellschaft, welches mit 'cheers' bewillkommnet wurde. Lord de la Warr (Lord High Steward von Stratford) ließ die 'Shakespeare Memorial Association' hoch leben, welcher Toast eine längere Antwort des Mayors, des Vorsitzenden derselben, veranlaßte, aus der wir den folgenden Passus hervorheben wollen:

'. . . . . Ich habe hier nicht nöthig, noch Gründe zu Gunsten der Errichtung eines Shakespeare-Monumentes anzuführen. Wir haben bis zum Ueberdruß hören müssen, daß Shakespeare sich selber in seinen Werken das beste Monument geschaffen, ein Argument, dessen Jämmerlichkeit er selbst in seinen Schriften nach Gebühr gegeißelt hat (Beifall). Ich will hier nur in wenigen Worten einer neuen Art von Kritik erwähnen, in der sich gewisse Leute gefallen haben. Sie sagen nämlich: Obgleich solch ein Monument ganz wünschenswerth und wohl auch nothwendig ist, so ist es doch entschieden anmaßend von Denen da in Stratford, wenn sie die Errichtung eines solchen unternehmen. Denn, sagt man weiter, die Leute dort repräsentiren weder die Literatur, noch die Wissenschaften, weder die Gelehrsamkeit, noch die Kirche, noch die Justiz. Man stößt sich daran, daß wir nicht in der großen Metropole wohnen, der von Rechts wegen das Monopol auf dergleichen große Unternehmungen zusteht; kurz, man erklärt uns einfach für eine Gesellschaft von respektablen 'nobodies' (Gelächter). Hierauf kann ich nur bemerken, daß die 'nobodies' bereits 300 Jahre auf die 'somebodies' gewartet haben (anhaltender Beifall) — ohne daß die 'somebodies' sich auch nur gerührt hätten. Ich meine daher, daß ein Tadel uns doch nicht treffen kann, vielmehr wäre es Sache der Kritik, sich ein wenig mit jenen großen socialen und literarischen 'somebodies' zu beschäftigen, die gar nichts gethan haben.' (Beifall.)

Mr. Charles E. Flower, Mayor von Stratford, Vorsitzender der 'Shakespeare Memorial Association', Hauptförderer des Projektes und zugleich ein hervorragender Shakespeare-Kenner, ist, wie schon oben erwähnt, ein Bierbrauer. Er trat vor ungefähr 25 Jahren in das Geschäft seines Vaters, in dessen Comtoir damals außer ihm nur noch ein Clerk beschäftigt war. Heute befinden sich in dem Comtoir der Flower'schen Brauerei mehr als 60 Clerks. Die Kellereien derselben gleichen einer kleinen unterirdischen Stadt, und ihre Biere werden bis nach Indien und Australien exportirt. Mr. Flower ist also, wie man aus dem Aufschwung ersehen wird, den die Brauerei unter ihm genommen, ein tüchtiger, ein ganzer Geschäftsmann — wie wir sie bei uns in Deutschland auch haben; seine Erholung aber und der Luxus, den er sich kraft seiner großen Mittel erlaubt, ist Shakespeare — solche Geschäftsleute aber haben wir bei uns in Deutschland nicht. Auch steht er in England in dieser

Hinsicht keineswegs etwa allein: Mr. Timmins in Birmingham, ein Fabrikant von Eisen- und Stahlwaaren, ist ebenfalls einer der bedeutendsten Shakespeare-Forscher und Verehrer, zugleich ein Förderer der öffentlichen Bibliotheken und aller ähnlichen Anstalten. Wem würde es bei uns einfallen, dergleichen Männer unter unseren Brauern oder Fabrikanten zu suchen, und wem von den Letzteren würde es einfallen, solchen Luxus zu treiben? Und doch haben auch wir unsere großen Todten! Sollte ein Deutscher in England durch zufällige Anklänge sich versucht fühlen zu träumen, er sei in seinem Vaterlande, so braucht er nur Mr. Flower, Mr. Timmins und noch manchen anderen Geschäftsmann in deren Wirken zu sehen, um zu wissen, daß sein Traum ihn belog! Ein Brauer und ein Eisenkrämer die materiellen Hauptstützen des Shakespeare-Cultus! Und nun blicke man in Deutschland um sich! — Wer lacht da? — Sie wissen kaum, daß Shakespeare existirt! —

Um 7 Uhr Abends fand die erste Vorstellung in dem 'Memorial Theatre' statt. Dasselbe, welches ungefähr 1000 Personen fassen kann, war selbstverständlich bis auf den letzten Platz gefüllt. Nach der mit großem Beifall aufgenommenen 'Shakespeare-Ouvertüre' hob sich der große Vorhang und den Augen der entzückten Anwesenden präsentirte sich der Zwischenaktsvorhang mit einem Gemälde von hohem künstlerischen Werth. Die Königin Elisabeth fährt in ihrer Karosse zum Globe-Theater, um der Darstellung eines Shakespeare'schen Stückes beizuwohnen. Im Vordergrunde steht Alleyn, ein intimer Freund des Dichters, im Gespräch mit dem Earl of Leicester, und nicht weit von den Beiden bemerkt man den Earl of Southampton. Man hat anzunehmen, daß die Herren ein Gespräch über das Stück führen, ehe sie ihre Pferde den Pagen überlassen und in's Theater gehen. Die Porträts sind vorzüglich ausgeführt und die ganze Composition ist von trefflichster Wirkung. Nach einem von Miß Kate Field, der eminenten Schauspielerin, vorgetragenen längeren Prolog ging das Lustspiel 'Viel Lärmen um Nichts' über die Scene, welchem am Abend des nächsten Tages, am 24. April, die Tragödie 'Hamlet' folgte. Die hervorragendsten Schauspieler Englands hatten sich zu diesen Darstellungen in Stratford zusammengefunden. —

Mr. Flower und seine Freunde und Mitarbeiter haben ihr schönes Werk ohne viel zu lärmen und lediglich als 'a set of respectable nobodies', zur größeren Hälfte vollendet; gar viele große 'somebodies' wären später sehr gern der Shakespeare Memorial Association beigetreten, wenn letztere es sich nicht zum Princip gemacht hätte, nur solche Mitglieder aufzunehmen, die im Stande und gewillt sind, dem Unternehmen irgend welche thatsächliche Unterstützung angedeihen zu lassen; bloße Namen, und hätten sie noch so vornehmen Klang, waren hier nichts nütze.

Gar manch' ähnliches Projekt ist mit langen Listen von hochadeligen und hochansehnlichen Namen im Präsidium, im Patronat oder im Comité eröffnet worden, aber es waren auch nur Namen, nichts als Namen, und das Projekt wurde zu Wasser, weil das thatsächlich schaffende, arbeitende Element wenig oder gar nicht vertreten war. Mr. Flower und seine Freunde haben sich eine hohe und schwere Aufgabe gestellt und sie waren sich von Anfang an der Schwierigkeiten derselben wohl bewußt; aber Mr. Flower und seine Freunde sind auch die Leute, das einmal Begonnene um jeden Preis zu Ende zu führen.

Daß dieselben ihr edles Werk nun schon so weit vollendet haben, gereicht ihnen zur hohen Ehre und sichert ihnen die Anerkennung der ganzen civilisirten Welt; daß ihnen alles, was sie zum Gedächtniß ihres großen Mitbürgers und im Interesse des Studiums, der weitesten Verbreitung und des richtigen Verständnisses seiner unsterblichen Schöpfungen noch zu vollbringen beabsichtigen, voll und ganz gelingen möge, das muß der innige Wunsch aller jener Millionen sein, denen der geistige Verkehr mit Shakespeare in seinen Werken der nutzenbringendste Genuß und die höchste Befriedigung geworden ist.

Zum Schluß wollen wir unsern Lesern eine hübsche Strophe nicht vorenthalten, deren Verfasser einer der Festtheilnehmer gewesen und die zu unserer Kenntniß gelangt ist:

What dotard says our poet's dead?
'Fore him e'en conquering time must yield:
Though Will no longer earth may tread,
His spirit breathes in Flower and Field.

Besprechung über Verbesserungs-Vorschläge zu Shakespeare.[1]

Schon im Vorworte zu diesem Jahrgange weise ich auf die hier beginnende textkritische Arbeit hin, und will als stärkere Rechtfertigung für mein Vorgehen die Worte anführen, welche Karl Elze in der Einleitung zum 3. Jahrgange sagt: 'Ein literarisches Jahrbuch .... ist ein Sprechsaal, wo die Vertreter verschiedener Ansichten zu Worte kommen müssen'. Es dreht sich nicht um den Kampf der Personen, sondern um den Sieg der Sache, und so ernst und dankenswerth Herr Prof. Wagner auf diesem Gebiete wirkt, wird man hoffentlich auch in meiner Opposition nur das objektive Streben nach gemeinsamem Ziele finden.

I. Much ado about nothing, V. 1. 16.

Prof. Wagner liest die Zeilen der Folio:

If ſuch a one will ſmile and stroke his beard,
And ſorrow, wagge, crie hem, when he ſhould grone,
Patch griefe with prouerbs, make misfortune drunke,
With candle-waſters:

indem er *ſorrow, wagge* in *sorrow weigh* (sorrow als Objekt) verwandelt. Ich glaube nicht, daß Shakespeare bei so naher Zusammenstellung erst das Hauptwort dem Verbum, dann umgekehrt das Verbum dem Hauptworte folgen lassen würde, wenn er diese Form-Unschönheit so leicht vermeiden könnte, wie hier, wo er nur zu schreiben brauchte:

Weigh sorrow and cry hem, when he ſhould groan ...

Außerdem aber pflegt Shakespeare seine Bilder nicht so zu zerreißen,

[1]) Siehe Jahrbuch, Vol. XIV, pag. 285—303, den Aufsatz obigen Titels, von Wilhelm Wagner.

wie er es hier durch das *weigh* gethan haben müßte, wo sich zwischen dem Lächeln und Bartstreichen hier, und dem Hemschreien dort, das Abwägen des Kummers gar wunderlich ausnimmt.

Unter der großen Zahl von Emendationen giebt es zwei Hinweisungen, die, wenn ich sie gleich nicht für richtig halte, doch ein klares Verständniß für den bittern Humor an den Tag legen, der sich in den Worten zeigen soll; die eine ist die des Collier'schen Correctors

call sorrow joy

der nur eine so gewaltsame Aenderung hätte vermeiden und den ähnlichen Sinn mit den Worten bringen können

call sorrow wag;

die andre giebt Alex. Schmidt in seinem Wörterbuche: 'and if sorrow, a merry droll . . .'

Ich selbst glaubte früher die Stelle also verstehen zu müssen:

If such a one will smile and stroke his beard
At sorrow wag; . . . .
Wenn er sich vor dem Clown Sorge vergnügt den
Bart streichen mag; . . . .

(Wenn ihm nämlich die Sorge nichts weiter ist als ein bittersüßer Clownscherz . . .)

Aber mit der Zeit wurde mir Das zu geschraubt; so geistreich und hyperhumoristisch ist man nicht im Gemüthszustande des Leonatus; ich suchte nach schlichterer Erklärung, und gebe es Anderen zur Beurtheilung anheim, ob ich sie gefunden habe:

If such a one will smile and stroke his beard,
At sorrow's rage crie 'hem', when he should groan . . .

Wir haben in Richard III., I. 3. 278:

And in that shame still live my sorrow's rage!

Denken wir uns die Furie 'sorrow', wie sie in 'rage' ihre Geißel schwingt, und mit scharfen Streichen das unglückliche Opfer trifft; und denken wir uns nun dieses, statt aufstöhnend vor Weh, nur ab und zu kühl ein 'hem'! vor sich hinsprechend! — Das, meine ich, ist die Situation. —

Das folgende *make misfortune drunk with candle-wasters* so zu verstehen, als ob das Unglück durch Studiren und Nachtaufsitzen betäubt werden sollte, scheint mir ebenfalls etwas gesucht, und wenn Ben Jonson nicht zufälliger Weise einmal *book-worm* und *candle-waster* in Verbindung gebracht hätte, würde es vielleicht keinem der Erklärer eingefallen sein, nach etwas Näherliegendem und Natürlicherem zu suchen, als dem Sinne:

'Das Unglück im Rausch betäuben, während man die Stunden der Nacht mit Zechgenossen verbringt',

ja, es würde Keinem von ihnen eingefallen sein, an einen möglichen Zusammenhang zwischen *bookworm* und *candle-waster* zu denken.

Wenn Shakespeare sagen will: 'Den Schmerz durch Studiren betäuben', dann weiß er in der That diejenigen Worte zu finden, die Das verständlich ausdrücken, aber man frage zehntausend Engländer (ohne auf diese Stelle im Shakespeare hinzuweisen), was die Worte *make misfortune drunk with candle-wasters* heißen, und es wird wohl Keiner von ihnen übersetzen 'Das Leid durch Studiren oder gelehrte Gespräche nächtens zu betäuben' — sondern Jeder wird es so auffassen: 'Das Leid im Rausch vergessen'.

II. Tempest, I. 2. 488.

Wenngleich die hier urgirte Form

nor this mans threats etc.

häufig unter gleichen Verhältnissen im Shakespeare vorkommt, so ist eine discrete Säuberung des Textes von solchen Mängeln ja immerhin dankenswerth; weniger zu empfehlen ist eine Aenderung, wie die unter

---

III. Tempest, II. 1. 3.

vorgeschlagne, wo Prof. Wagner *hint of woe* in *dint of woe* verwandeln will. *The hint of woe* sagt grade ganz genau Das, was gesagt werden soll: eine leise Andeutung nur, gleichsam ein Anklopfen des Unglücks, nicht das Unglück selbst.

Herr John Bulloch übrigens, in seinen 'Studies on the text of Shakspere', theilt die Wagner'sche Ansicht.

Die Lesart unter

IV. Tempest, II. 1. 147—152.

wo Prof. Wagner die Worte:

And were the king on't, what would I do?

zu einem richtigen Verse durch Hinzufügen eines Not macht

(*what would I not do*)

giebt in der That einen richtigen Vers, aber, wie ich fürchte, auf Kosten des richtigen Sinns:

In dem fehlerhaften Verse sagt Gonzalo: *What would I do?* und Sebastian antwortet: *Escape being drunk,* d. h.: Was würde ich thun? — Dem Rausch entgehen ....

Im richtigen Verse sagt Gonzalo: *What would I not do?* und Sebastian giebt dieselbe Antwort; das hieße also:

Was würde ich nicht thun? — Dem Rausch entgehen ....

Hiernach würde er also nicht dem Rausche entgehen — grade das Gegentheil von Dem, was Sebastian sagen will!

V. Tempest, II. 1. 250 seqq.

Musgrave's Lesart *destin'd* will mir einfacher und correcter erscheinen, als die hier vorgeschlagne Aenderung 252 *are* für *and*; mit Musgrave's Correctur löst der Satz sich folgendermaßen auf:

She that (Diejenige) *from whom* (*coming*, oder *by whose indirect influence; for she was the cause of our journey*) *we all were sea-swallow'd, though some were cast again, and were by that* (*by this wonderful action of hazard*) *destin'd to perform an act . . .*

VI. Tempest, II. 1. 298.

Dyce's Aenderung *thee* für *them* ist bei weitem nicht so gewaltsam, wie die von Prof. Wagner vorgeschlagne *yon* für *you*, denn die Form *yon his* kommt im Shakespeare nie vor. Mit dem Dyce'schen *thee* heißt der Satz ganz verständlich:

Mein Herr, durch seine Kunst, sieht die Gefahr
In der sein Freund Du schwebst, und sendet mich
(Weil sonst sein Plan stirbt), lebend Dich zu halten.

IX. Two Gentlemen, III. 2. 77.

That may discover such integrity . . . .
(*as is living in your heart!*)

Gieb Deinem Gefühle in den Versen einen solch überzeugenden Ausdruck, daß sich seine Reinheit und Lauterkeit darin ganz entdeckt, d. h. enthüllt.

Ich glaube nicht, daß es der Aenderung *much* für *such* bedarf, oder daß das vorgeschlagne Wort irgendwie von solcher Kraft wäre, wie *such*. Ich begreife daher auch nicht, warum Malone das Fehlen einer Zeile voraussetzt.

XI. Two Gentlemen, IV. 4. 206.

Ich will das Citat um zwei Zeilen früher beginnen, als Prof. Wagner es gethan hat; vielleicht kommen wir dann zu einem andern Resultat.

Come ſhadow, come, and take this ſhadow vp,
For 'tis thy riuall: O thou ſenceleſſe forme,
Thou ſhalt be worſhip'd, kiſs'd, lou'd and ador'd;
And were there ſence in this Idolatry,
My ſubstance ſhould be ſtatue in thy ſtead.

Die Vorschläge, wie sainted, statued, stated, sind alle drei sehr hübsch, und es liegt kein Grund vor, irgend einen von ihnen für falsch zu erklären, aber leider ebenso wenig ein zwingender, sie für richtig zu halten. Keiner von ihnen trägt den überzeugenden Stempel Shakespeare's; dieser proteusartige Dichter liebt es, in Fällen, wie der vorliegende, die Citrone des Bilder- und Wortwitzes auszupressen bis zum letzten Tropfen, und wenn der Jurist einem Verbrechen gegenüber fragt: 'Où est la femme?' so soll man bei einer unklaren Stelle Shakespeare's immer fragen: 'Wo ist das Wortspiel, oder die Antithese?' Und hier scheint mir das Wortspiel in *ſhadow* zu liegen: Sie nennt sich und das Bild 'Schatten'; sich, weil die Sonne Silvia's sie in den Schatten stellt; das Bild, weil es eben nur das Abbild, gleichsam der Schatten des Lebens ist. Nun geht sie weiter: Wenn in seiner Leidenschaft nicht nur Blindheit, sondern klarsehender Sinn wäre, dann müßte mein Bild (nämlich mein Schatten) an Deiner Stelle sein, und mein Ich würde also zum Schatten (zum Bilde) gemacht sein.

My ſubſtance ſhould be ſhadow in thy ſtead.

Im Deutschen würden sich die Zeilen etwa so ausnehmen:

Komm Schatten, komm, nimm diesen Schatten auf,
Den Nebenbuhler! O du sinnlos Ding,
Du wirst geküßt, geliebt nun, angebetet,
Und wäre Sinn in dieser Huldigung
Dann wär' mein Wesen Schatten, wie Du jetzt.

XIV. Merry Wives, II. 1. 52.

Mi. Ford. *If I would but goe to hell, for an eternall moment, or ſo: I could be knighted.*

Mi. Page. *What thou lieſt? Sir Alice Ford? theſe knights will hacke, and ſo thou ſhouldſt not alter the article of thy Gentry.*

Mi. Ford. *Wee burne day-light: heere, read, read: perceiue how I might bee knighted . . . . . .*

Auch hierbei möchte ich — mit Bezug auf alle bisherigen Erklärungs- und Aenderungs-Versuche, das Wort *hack* betreffend — die oben angeführte Frage wiederholen: 'Wo ist das Wortspiel?' — *These knights will smack* ist nicht falsch; d. h. nicht falsch an sich, aber jeder Andre bei jeder andern Situation könnte es auch sagen; es ist nicht das, was Mrs. Page, und sie allein, und allein an dieser Stelle sagen kann und muß. Das Wortspiel liegt in ***knights*** und ***nights***, und ***hacke*** ist meiner Ansicht nach nichts weiter als ein Druckfehler für ***hatch.*** Frei erklärt heißen die Worte: 'Wenn man Dich auch Hahn nennt, Du

mußt doch Eier legen und ausbrüten, was hilft Dir also der Name!' Und Mrs. Ford antwortet dann: 'Unnütze Sorge, lassen wir das! (wir brauchen uns für jetzt nicht um die Nächte zu kümmern, denn es ist ja Tag)'.

these knights will hatch (solche Ritter, nämlich wie Du Einer würdest, müssen doch brüten) —

these nights will hatch (die Nächte sind's, die das Brüten verursachen; nimm Dich vor ihnen in Acht.)

thou ſhouldſt not alter the article of thy Gentry (wenn Du auch Sir hießest, Du würdest doch nicht Sir sein, sondern trotzdem alle Consequenzen des Frauenthums tragen müssen). Und auf das Alles antwortet Mrs. Ford: *wee burne day-light* = (es ist ja jetzt Tag; was sorgen wir um die Gefahr dieser Nächte)!

Ich will nicht einmal so weit gehen, mit Bestimmtheit anzunehmen, daß *the article of thy Gentry* im Gedanken des Dichters irgendwie mit einer gewissen Abstammungsform von *gignere* im wirklich geschlechtlichen Sinne des Wortes zusammenhinge.

Sollte man übrigens fragen, wieso Frau Page darauf kommen könne, ein Wortspiel über *knights* und *nights* zu machen, ehe Frau Fluth ihr Näheres mitgetheilt habe, so verweise ich deßhalb auf den Anfang der Scene: Frau Page hat in dem ihr gesandten Briefe einen Vers gefunden, der *knight* und *night* in ostensibelster Weise als Reim benutzt, also kommt ihr das Wortspiel aus nächstliegender Ideen-Association, wie dann auch Frau Fluth aus gleichem Grunde in gleicher Gedankenbahn bleibt, und dem *knight* und *night* ergänzend das *daylight* hinzufügt.

By me, thine owne true knight, by day or night:
Or any kinde of light, with all his might,
For thee to fight. *John Falſtaffe.*

XV. Merry Wives, IV. 6. 50.

Shakespeare hat wiederholt dem activen Participium, wie hier *marrying*, das Recht des Substantivs gegeben, siehe Walker und Abbott an mehreren Stellen. Ebenso findet man häufig bei ihm das passive Participium auflösbar in ein Nomen mit vorhergehender Präposition: *United ceremony* — *ceremony of union*. Letzteres ist aber für den vorliegenden Fall nicht einmal erforderlich, denn *to give our hearts united ceremony* kann auch bedeuten: 'unsere Herzen durch gemeinsamen Akt weihen'.

XVI. Measure for Measure, I. 1. 5.

I am apt to know kann gewiss nicht falsch sein, obwohl ich glaube, dass es Dasjenige, was es hier bedeuten müßte, nur in Folge einer ge-

waltsameren Dehnung seiner gewöhnlichen Bedeutung vertreten könnte, als wir dem *put* zuzumuthen hätten. Es müßte nämlich heißen: 'die Erfahrung hat mich befähigt', da der Herzog aber sagen will: 'Die Erfahrung hat mich gelehrt, hat mich gezwungen einzusehen . . .', und da Prof. Wagner selbst sagt, *I am put to know* heisse 'ich bin durch Nöthigung dazu gebracht, einzusehen' — sehe ich die Nöthigung nicht recht ein, die uns hier dazu bringen sollte, *put* zu verändern.

XVIII. Measure for Measure, I. 2. 161 seqq.

'. . . . *the fault and glimpse of newness* . . . .'

Malone, und nach ihm Delius, fassen *fault and glimpse* als *faulty glimpse* auf; Johnson meint, daß *and* eine Gleichstellung der beiden Begriffe andeute; nun sollte eigentlich ein Dritter diese Auffassungen zusammenschweißen und sagen: eine Gleich- und Nebenstellung der Begriffe in substantiver Form, und die abhängige Stellung des einen Begriffes in adjektiver Form finden sich ungemein oft in Shakespeare — das Eine wie das Andere — daher ist

Fehler und Glanz der neuen Stellung

sowie

der fehlerhafte Glanz der neuen Stellung

genau als Dasselbe zu verstehen, und zwar als eine andere Form des Gedankens:

der Fehler, der aus dem berauschenden Glanze der neuen Stellung hervorgeht, ein Glanz nämlich, der das kühle, ruhige, gerechte Urtheil paralysirt.

Wir würden in diesem Falle auf die Emendation *vaunt* verzichten können.

XIX. Measure for Measure, I. 5. 40 seqq.

Your brother, and his louer haue embrac'd;
As thoſe that feed, grow full; as bloſſoming Time
That from the ſeednes, the bare fallow brings
To teeming foyſon: euen ſo her plenteous wombe
Expreſſeth his full Tilth, and husbandry.

Ich kann in der That nicht mit Prof. Wagner übereinstimmen, wenn er es als selbstverständlich ansieht, daß die Worte *as blossoming* bis *foison* verdorben seien, denn ich finde nicht, daß dieser Satz und der vorhergehende *as those that feed* . . . parallelstehende Sätze seien. Abstrahiren wir vor der Hand von dem Monstrum *seedness*, so ist meiner Ansicht nach der ganze Satz folgendermaßen zu construiren:

As those that feed grow full (like the blossoming time, for instance, that brings the bare fallow etc.) even so her plenteous womb....

Und nun zum Monstrum:

As thoſe that feed .....
That from the ſeednes .....

Ich glaube, dass *ſeedness*, wenn ein Monstrum, jedenfalls ein solches aus der Hand des Setzers ist, der das *feed* der vorigen Zeile in *ſeed* (und zwar noch mit dem neuen Fehler *ſ* für *f*) wiederholt haben kann, und dass es dann unsre Aufgabe sein würde, für *ſeed* vier andre Buchstaben vor ....*nes* einzufügen. Der Zwischensatz heißt aber in vorliegender Form:

bloſſoming Time brings the bare fallow from the .... to teeming foyſon

'Die Blütenzeit bringt das Brachfeld von der .... bis zur fruchtbarsten Fülle'

es müßte also in dem Worte *seedness* ein Gegensatz zu *foyson* zu suchen sein, und so dürfte das Ganze vielleicht in correctere Form gekleidet werden, wenn man in der dritten Zeile des obigen Citats das Wort *ſeednes* aufgäbe und den Satz folgendermaaßen läse:

That from the leannes the bare fallow brings
To teeming foyſon...

d. h. die Blütenzeit bringt das Brachfeld von seiner winterlichen Dürre bis zur fruchtbarsten Fülle.

Hier muß ich aber erwähnen, daß das von mir vorgeschlagene Wort *leanness* überall da, wo es in Shakespeare auftritt, *leanneſſe* geschrieben ist. Außerdem will ich zum Schlusse dieser bereits allzu langen Ausführung folgendes ketzerische Bekenntniß ablegen: Es ist zwar die nicht abzuweisende Pflicht des Gelehrten, correct zu prüfen und correct festzustellen; wenn aber der Dichter sich über das Prokrustesbett der Sprachgesetze hinausstreckt, so hat der Epigone, der Forscher — bei aller Berechtigung des Gelehrtenhorrors — einfach die Thatsache zu registriren, daß der Barbar-Dichter keinen Respect vor dem Herrn Prokrustes habe. Wenn Goethe, gegenüber dem 7. Fuße eines Hexameters sagt: 'Der Racker soll stehen bleiben', so haben alle Vosse der Welt das Recht, sich zu bekreuzigen, aber ein Goethe hat eben das Recht, Unrecht zu haben, und wenn er geschrieben hätte: 'Von der Sä-ung bis zur Ernte', so würde Jeder verstanden haben, was der Dichter meine (nämlich Thatsache und Zeit des Säens zugleich), und die noch so widerstrebende, aristokratische Sprache hätte dieses Bastardkind dem Kreise ihrer Familie zuführen müssen. Vielleicht war es Shakespeare eben genehm, trotz des fehlenden y dieses Wort zu schaffen, das so gut, seinem Sinne nach,

paßt, und er hat sich am Ende gar nicht einmal darum gekümmert, ob es in Yorkshire gebräuchlich sei oder nicht. Auch mag er sich ja wohl das Recht verdient haben, unserm Goethe gleich, irgend einem Emendator zu antworten: 'Nein! Der Racker soll stehen bleiben!'

XXII. Measure for Measure, II. 4. 80.

As theſe blacke Maſques
Proclaime an en-ſhield beauty ten times louder
Then beauty could diſplaied ......

Prof. Wagner hat Recht, daß es sich hier um einen scharfen Gegensatz handelt, wenn auch nicht zwischen *en-ſhield* und *diſplaied*, so doch zwischen *en-ſhield* in der zweiten, und *beauty* (*itself*, oder *not enſhield*) in der dritten Zeile. Ich kann aber diese in der That nöthige Schärfe nicht in dem von ihm vorgeschlagnen *conceal'd* finden. Shakespeare will hier ein Wort haben, das die *Maſques* zugleich charakterisirt; die, wie die Muschelschaalen die Perl, so hier die Schönheit einschließen und verbergen. Und Tyrwhitt hat, wie mich dünkt, um so mehr Recht mit seiner Conjectur *inshell'd*, als er sich ja auf Coriolanus IV, 6. 45.

Which were in-ſhell'd, when Martius ſtood for Rome

beziehen kann. Auch glaube ich nicht, daß Tyrwhitt, wie Prof. Wagner vorauszusetzen scheint, *inshell'd* so verstehen wollte, als sei die Maske ein *shield of beauty.*

XXIII. Measure for Measure, II. 4. 103.

Das in der Folio fehlende *I* könnte ganz wohl in den Vers eingefügt werden, ohne ihn zu verunstalten; das *I* würde in der Aussprache apostrophirt werden, wie es das *I would* am Ende der Zeile werden muß. Ich möchte *longing* nicht gern aufgeben; es hat mehr Nerv als *long.*

XXIV. Measure for Measure, II. 4. 160.

Ich halte hier eine Aenderung nicht erforderlich, will aber der Wagner'schen Emendation *rage* für *race* nicht gradezu widersprechen, denn wenngleich *sensual rage* nicht in so enger Beziehung zu *rein* steht, wie *sensual race*, so kann man ja doch immer sagen: *I give my rage the rein.* Daß man aber der *race* (wenn man hierunter, nach Shakespeare'scher Freiheit, die Summe der wettrennenden Pferde versteht) die Zügel schon beim Beginne des Rennens schießen lassen kann, zeigt uns jeder Rennplatz.

F. A. Leo.

Shakespeare-Aufführungen in Dresden vom 20. Oct. 1816 bis Ende 1860.[1]

Von

Robert Prölss.

Nachdem die vom Königl. Sächs. Hofe subventionirten Gesellschaften des Andrea Bertoldi und des Franz Seconda, welche bisher, jene die italienische Oper, diese das deutsche Schauspiel unter der Leitung des Königl. *Directeur des plaisirs* ausgeübt und vertreten hatten, 1814 mit der Königl. musikalischen Kapelle zu einer gemeinsamen Staatsanstalt vereinigt waren, wurde letztere im Jahre 1816 für Königl. Rechnung übernommen. In dieser Form eröffnete dieselbe ihre Vorstellungen am 24. Oct. d. J. in dem Königl. Theater zu Dresden. Kurze Zeit später wurde dazu noch das kleine Theater am Linke'schen Bade daselbst in Pacht genommen, so daß die Königlichen Schauspieler auf beiden Theatern spielten, auf dem letztgenannten aber nur während der Sommermonate und an einzelnen Tagen der Woche. Für die Aufführungen der Shakespeare'schen Dramen kommt dies indeß kaum in Betracht, da nur eine einzige der hierhergehörenden Vorstellungen auf dem Theater des Lincke'schen Bades stattfand.

Als Generaldirektor dieser Anstalt war schon am 2. August 1815 Graf Heinrich Vitzthum von Eckstädt ernannt worden, welchem im Sept. 1820 der Geheimerath Hans Heinrich von Könneritz und am 4. Sept. 1824 der Kammerherr Wolf Adolph von Lüttichau in diesem

---

1) Ueber die Dresdener Shakespeare-Aufführungen von 1778 bis 20. Oct. 1816 s. Shakespeare-Jahrbuch XII, 182 fgg.; über die neueren von Anfang 1861 ab Shakespeare-Jahrbuch VIII, 316 fgg. und die folgenden Jahrgänge. D. Red.

Amte folgte. Da letzterer demselben bis 1. April 1862 vorstand, so umfaßt dessen Amtsführung den bei weitem größten Theil des hier vorliegenden Zeitraums.

Als Theatersecretäre fungirten innerhalb derselben der schon am 2. Aug. 1815 hierzu ernannte Hofrath Theodor Winkler bis 24. Sept. 1856 und seit 1. Jan. d. J. Hofrath Dr. Julius Pabst.

Mit der Regie des Schauspiels waren inzwischen nach einander betraut: Friedrich Hellwig (bis 1815); Friedrich Burmeister und Louis Pauli (vom Dec. 1824 bis 31. Dec. 1825); Clemens Remie (vom 1. Jan. 1826 bis 1. Juli 1829); Louis Pauli (vom 1. Juli 1829 bis 31. Dec. 1832); Friedrich Werdy (vom 1. Juni 1831 bis 31. Dec. 1832); Carl Dittmarsch (vom 1. Jan. 1833 bis Schluß der Periode); Eduard Winger (vom 1. März 1846 bis 1. Aug. 1849); Karl Quanter (vom 1. Aug. 1849 bis 31. Dec. 1855; Friedrich Rottmeyer (vom 17. April 1850 bis 1. Oct. 1853); Eduard Winger (vom 1. Febr. 1852 bis 31. Dec. 1857); Gustav Räder (vom 1. Oct. 1857 bis Schluß der Periode); August Gerstorfer (vom 1. Febr. 1858 bis Schluß der Periode).

Außerdem fanden unter Lüttichau's Direction zur Pflege des Schauspiels noch einige besondere Anstellungen statt, von denen die Ludwig Tieck's als Dramaturg, vom 1. Jan. 1825 bis 1. Oct. 1842, auch noch dann hier zuerst genannt zu werden verdiente, wenn es die chronologische Ordnung nicht forderte. Doch wird von verschiedenen Seiten behauptet, daß er auch schon von Lüttichau's Vorgänger vielfach zu Rathe gezogen wurde. Ihm folgte, in etwas veränderter Stellung, mit dem Titel eines Oberregisseurs, Eduard Devrient (vom 1. Juni 1844 bis 31. Dec. 1846), dessen Anstellung aber, wegen wiederholter Zerwürfnisse mit seinem Bruder Emil, die gewünschte Dauer nicht hatte. Dasselbe gilt, doch aus anderen Gründen, von derjenigen Gutzkow's (1. Jan. 1847 bis 30. Juni 1849); nach dessen Rücktritte Eduard Devrient auf ausdrücklichen Wunsch des Königs wieder herangezogen wurde, um — wozu er contractlich verpflichtet war — Rath und Beihülfe in ästhetischen Dingen zu leisten, was indeß schon im Herbst 1852, mit dem Ausscheiden dieses Künstlers aus dem Verbande des Dresdner Theaters, seine Endschaft erreichte. Auch der Ernennung Dawison's zum Regisseur in einer ganz exceptionellen Stellung (1. Jan. 1858 bis 7. Juli 1860) mag hier gedacht werden, insofern dieser zu den bedeutendsten der neueren Shakespeare-Darsteller zählt und auf die in diesen Abschnitt fallenden Aufführungen unsers Dichters von großem Einflusse gewesen ist.

Ueber die Zahl und Daten der in dem vorliegenden Zeitraum zur Aufführung gekommenen Shakespeare'schen oder ihnen doch nachgebildeten Dramen giebt nachstehende Tabelle vollständig Aufschluß.

	König Heinrich IV. 1. Theil.	König Heinrich IV. 2. Theil.	Romeo und Julia.	Julius Cæsar.	Schein und Wirklichkeit.	Hamlet.
1816	—	—	—	—	—	3/11.
1817	—	—	—	—	—	6/11.
1818	—	—	—	—	19/2.	—
1819	—	—	—	—	9/2.	—
1820	—	—	—	—	—	1/2. 28/2. 10/11.
1821	—	—	—	—	—	—
1822	—	—	—	—	—	—
1823	—	—	25/11. 27/11.	—	—	9/2. 13/2.
1824	—	—	—	—	—	15/1.
1825	—	—	—	—	—	—
1826	—	—	—	31/10. 5/11. 28/11.	—	—
1827	—	—	—	—	—	—
1828	—	—	—	—	—	—
1829	26/4. 30/4. 14/5. 7/12.	10/12.	28/12.	19/1.	—	—
1830	—	—	4/1.	—	—	—
1831	25/4.	—	11/1. 16/6. 10/11.	—	—	—
1832	—	—	17/9. 4/12.	—	—	13/3. 17/3.
1833	—	—	—	—	—	9/4.
1834	—	—	—	—	—	—
1835	—	—	22/8.	—	—	—
1836	—	—	—	—	—	8/3. 25/3. 23/8.
1837	—	—	—	—	—	14/3. 10/11.
1838	23/4. 14/7.	—	26/2.	—	—	7/10. 21/12.

	Kaufmann v. Venedig.	Die Quälgeister.	Viel Lärmen um Nichts.	König Lear.	Othello.	Macbeth.
1816	—	—	—	—	—	—
1817	—	—	—	—	9/2.	2/9.
1818	—	—	—	—	—	—
1819	—	31/5. (Bad)	—	—	—	21/8.
1820	—	27/1.	—	—	—	—
1821	1/2. 4/2. 12/3. 3/12.	—	—	—	—	—
1822	21/11.	—	—	—	—	—
1823	21/4. 6/9.	—	—	—	—	—
1824	3/10. 6/12.	—	—	25/3. 28/3. 2/5.	—	—
1825	23/11.	—	—	—	—	—
1826	—	—	—	—	—	—
1827	—	—	—	—	19/4. 29/4.	—
1828	9/1. 23/11.	—	—	—	—	—
1829	10/8.	—	—	3/2. 10/3.	—	—
1830	9/6. 25/10.	—	29/4. 2/5. 17/5.	10/3. 17/6.	—	—
1831	10/2. 22/7.	—	—	—	—	—
1832	—	—	—	—	—	—
1833	9/11.	—	—	21/8.	—	—
1834	—	—	—	—	—	—
1835	6/7.	—	—	28/4.	—	—
1836	—	—	—	21/11.	—	18/3. 21/3.
1837	—	—	—	28/8.	—	—
1838	8/2.	—	—	—	17/9.	—

	König Johann.	Richard II.	Heinrich IV. 1. Theil.	Heinrich IV. 2. Theil.	Richard III.
1839	—	—	—	—	—
1840	—	—	—	—	—
1841	—	—	—	—	—
1842	—	—	—	—	—
1843	—	5/1. 14/2.	—	—	—
1844	—	—	—	—	—
1845	—	—	11/11. 1. Sc. d. 1. Akts.	—	9/1. 23/1. 27/2.
1846	—	1/11.	—	—	—
1847	—	11/1.	—	—	—
1848	8/10. 16/10. 14/11.	—	—	—	—
1849	1/2.	—	—	—	—
1850	—	—	—	—	—
1851	—	—	—	—	—
1852	—	—	—	—	12/7. 12/12. 21/12.
1853	—	7/12.	—	—	—
1854	—	29/1. 19/10.	—	—	21/6. 9/7. 5/8. 10/10.
1855	—	—	—	—	4/2. 9/9. 29/12.
1856	—	—	—	—	18/8. 23/11.
1857	—	—	—	—	26/2. 14/9. 22/11.
1858	—	15/7.	—	—	11/10.
1859	—	—	Laube's Bearbeitung beider Theile. 1/10. 6/10. 9/10. 5/12.		30/11.
1860	—	—	—	—	2/11.

	Romeo und Julia.	Sommernachtstraum.	Julius Cæsar.	Was ihr wollt.	Hamlet.
1839	26/7.	—	—	—	—
1840	20/2. 24/8.	—	—	—	—
1841	21/1. 16/9.	—	—	—	—
1842	6/7.	—	—	—	6/10.
1843	—	—	—	—	—
1844	—	9/2. 11/2. 14/2. 17/2. 23/2. 16/3. 20/5. 11/6. 20/8. 23/10. 9/12.	—	—	31/1.
1845	—	—	2/3. 3/3. 13/9.	—	9/11.
1846	—	—	—	—	22/11.
1847	19/7. 7/12.	—	—	—	1/12.
1848	23/1. 18/3. 4/9.	3/2. 13/2. 13/7. 21/7.	—	—	15/6.
1849	—	—	—	—	16/12.
1850	30/6.	—	—	2/4. 9/8.	—
1851	15/2. 12/7. 26/7. 30/8.	30/3. 1/4. 9/4.	—	6/3. 7/4. 16/6. 4/8.	—
1852	—	26/5. 1/6. 21/6. 11/9. 6/10. 30/11.	—	7/2. 13/3. 22/11.	26/1. 15/4. 5/7. 16/7. 5/12.
1853	24/4. 4/9. 2/11.	17/6. 26/7. 6/8. 10/9.	—	23/6.	18/2. 1/9.
1854	14/10.	2/2. 11/9.	30/9. 5/10.	5/1.	2/6. 16/7.
1855	13/3. 9/7.	—	—	27/11.	1/7.
1856	24/3. 27/5. 10/6. 6/8. 20/9. 1/11.	24/1. 26/8.	—	—	2/6. 22/9. 16/11.
1857	29/8.	—	—	—	5/11.
1858	—	—	—	—	12/7.
1859	22/5. 7/12.	28/5. 30/5. 1/6. 20/6. 1/8. 12/12.	18/2. 21/2. 27/2.	—	23/1. 24/11.
1860	25/5. 23/10.	—	—	—	6/7. 24/11.

	Kaufmann von Venedig.	Die Widerspenstige.	Die Quälgeister.	Viel Lärmen um Nichts.	Coriolan.
1839	13/4.	—	—	—	—
1840	—	—	—	—	—
1841	13/3. 12/5. 30/11.	22/11. 2/12.	—	—	—
1842	8/10.	6/1. 7/2.	8/12. 28/12.	—	—
1843	—	18/1. 30/10.	21/1. 26/2. 28/7.	—	—
1843	12/1.	—	—	—	—
1845	—	—	—	—	—
1846	—	—	—	—	—
1847	5/8. 12/8. 28/9.	—	—	—	27/9. 3/10. 12/10. 21/11.
1848	—	—	—	—	11/2. 26/11.
1849	26/1.	2/12. 10/12. 29/12.	28/7. 12/8. 25/8. 15/10.	—	9/2.
1850	3/6.	27/7. 19/8.	25/1. 2/7.	—	27/12.
1851	—	18/1. 5/9.	24/2.	—	6/1. 8/8. 6/10.
1852	1/2. 27/2. 27/11. 15/12.	28/10. 22/12.	—	—	10/10.
1853	7/3. 8/5. 24/7.	—	—	—	—
1854	26/1. 1/7.	7/1. 22/1.	—	14/7. 17/7. 17/10.	—
1855	19/3. 13/7. 13/9.	29/1. 13/10. 12/12.	—	25/10. 12/11.	25/11.
1856	16/2. 24/9.	2/4.	—	—	26/1. 27/12.
1857	2/10.	12/1. 4/12.	—	—	—
1858	18/3. 29/8.	5/1. 21/7.	—	—	—
1859	10/3.	5/4.	—	—	—
1860	—	15/10. 17/12.	—	31/7. 4/8. 10/8. 2/9. 8/11.	—

	Komödie der Irrungen.	Antonius u. Kleopatra.	König Lear.	Othello.	Macbeth.	Cymbellin.
1839	—	—	—	—	—	—
1840	—	—	—	—	—	—
1841	—	—	1/2.	—	—	—
1842	—	—	25/10.	—	—	—
1843	—	—	—	—	—	—
1844	—	—	—	—	—	—
1845	—	—	23/11.	—	—	—
1846	—	—	—	—	—	—
1847	—	—	—	—	—	—
1848	—	—	—	—	—	—
1849	—	—	—	—	—	—
1850	—	—	—	—	—	—
1851	8/11. 10/11. 13/11. 12/12. 19/12.	—	—	—	1/1. 12/1. 23/11.	22/3. 25/3.
1852	8/1. 9/3. 22/9. 25/9.	1/1. 6/1. 1/3.	—	—	—	—
1853	—	—	—	—	—	—
1854	24/2.	—	14/2.	17/12.	—	—
1855	—	—	—	25/1. 22/2. 15/7. 2/12.	1/10. 7/10. 21/11.	—
1856	—	—	—	19/1. 11/8. 14/12.	2/2. 30/8. 3/11.	—
1857	—	—	1/10. 18/10.	26/11.	—	—
1858	—	—	—	31/10.	—	—
1859	—	—	12/8.	—	—	—
1860	—	—	—	—	—	—

Diesen Tabellen liegen folgende Quellen zu Grunde:

1) Das im Archiv des Königl. Hoftheaters zu Dresden befindliche 'Hauptbuch aller deutschen Schauspiele, aufgeführt in Dresden seit dem 3. Oct. 1777—1825, gehalten von Franz Seconda'; 2) eine von der Königl. Bibliothek zu Dresden aufbewahrte Sammlung Theaterzettel der im Churfürstlichen und nachmals Königl. Hoftheater und im Theater zum Lincke'schen Bade aufgeführten Opern und Schauspiele von 1786 bis 1855. 3) Die alphabetisch geordneten Register des Königl. Hoftheaters zu Dresden über alle vom Jahre 1818 an und auf dem Theater zum Lincke'schen Bade zur Aufführung gekommenen Schauspiele. 4) Die im Archive des Königl. Hoftheaters zu Dresden befindliche Sammlung von Theaterzetteln der vom Jahre 1818 an im Königl. Hoftheater und im Theater zum Lincke'schen Bade zur Aufführung gebrachten Opern und Schauspiele.

Es wurden demnach in diesem Zeitraume im Ganzen 20 verschiedene Shakespeare'sche Dichtungen in Bühneneinrichtungen, welche auf unmittelbaren Uebersetzungen beruhten, sowie außerdem noch zwei freie Bearbeitungen derselben in Dresden gegeben; die ersteren mit 350 Vorstellungen, incl. 1 Scene; die letzteren mit 16 Vorstellungen, welche sämmtlich, bis auf eine einzige, auf der Bühne des Königl. Hoftheaters stattfanden.

Hiervon kommen auf 'Der Kaufmann von Venedig' (von 1821 an) 50, auf 'Romeo und Julia' (von 1823 an) 44, auf 'Hamlet' (von 1816 an) 44, auf 'Der Sommernachtstraum' (von 1844 an) 38, auf 'Die Widerspenstige' (von 1841 an) 28, auf 'Richard III.' (von 1845 an) 21, auf 'Lear' (von 1824 an) 18, auf 'Coriolan' (von 1847 an) 15, auf 'Othello' und 'Macbeth' (von 1817 an) je 14, auf 'Viel Lärmen um Nichts' (von 1830 an) 13, auf 'Julius Cæsar' (von 1826 an) 12, auf 'Was ihr wollt' (von 1850 an) 12, auf 'Heinrich IV.', erster Theil (von 1829 an) 11, darunter 4 in der Bearbeitung beider Theile zu einem Stücke durch Laube, auf 'Die Komödie der Irrungen' (von 1851 an) 10, auf 'Richard II.' (von 1843 an) 8, auf 'König Johann' (von 1848 an) 4, auf 'Antonius und Kleopatra' (von 1852 an) 3, auf 'Cymbellin' (von 1851 an) 2, auf 'Heinrich IV.' zweiter Theil (von 1829 an) 1, excl. der 4 Vorstellungen in der Bearbeitung beider Theile zu einem Stück; sowie auf 'Die Quälgeister' (von 1819 an) 14 und auf 'Schein und Wirklichkeit' (von 1818 an) 2.

Erst in diesem Zeitraum und zwar von 1820 an, das ist also seit Beginn des Tieck'schen Einflusses, wurden den Vorstellungen Shakespeare'scher Dramen in Dresden die Uebersetzungen von Schlegel und Voß zu Grunde gelegt, worüber das Nähere bei den Mittheilungen über die einzelnen Stücke.

Vor 1820 wurden überhaupt nur fünf der oben verzeichneten Stücke mit im Ganzen 8 Vorstellungen zur Aufführung gebracht: Hamlet, Othello, Macbeth in den früheren Bearbeitungen (Hamlet von Schröder, Macbeth von Schiller, Othello in der eines Unbekannten), sowie die beiden freien Bearbeitungen von 'Was ihr wollt' und von 'Viel Lärmen um Nichts' unter den Titeln 'Schein und Wirklichkeit' und 'Die Quälgeister'.

In die Zeit des Tieck'schen Einflusses (1820—42) fallen die Darstellungen von 11 Shakespeare'schen Dramen mit zusammen 94 Vorstellungen (Heinrich IV., erster Theil mit 7, zweiter Theil mit 1, Romea und Julia mit 17, Julius Cæsar mit 4, Hamlet mit 16, Kaufmann von Venedig mit 24, Viel Lärmen um Nichts mit 3, Lear mit 12, Othello mit 3, Macbeth mit 3 und Widerspenstige mit 4) exclusive 1 Vorstellung der Quälgeister am 27. Jan. 1820. Im Uebrigen sind die älteren Uebersetzungen und Bearbeitungen jetzt alle verschwunden. Mit Ausnahme des Hamlet, Kaufmann von Venedig, Lear und Macbeth waren die genannten Stücke für Dresden überhaupt neu. Romeo und Julia war von der Bühne her nur Wenigen aus der Gotter-Benda'schen Oper, die Widerspenstige aber kaum noch irgend Jemand aus der gezähmten Widerbellerin von Schink bekannt. Da die Einführung der Schlegel'schen Uebersetzung des Hamlet, am 1. Febr. 1820, mit dem Gastspiele Stein's, als Hamlet, zusammenfällt, so ist es zweifelhaft, ob Tieck darauf Einfluß gehabt, zumal die Bühneneinrichtung eine überaus gekürzte und verstümmelte war und unter Tieck's Dramaturgie nie wieder benutzt wurde, sondern die Dichtung erst 1832 in einer in allen wesentlichen Punkten unverkürzten Gestalt wieder erschien und sich darin so ziemlich bis 1852 erhielt. Zu dieser Zeit kehrte man zu jener früheren Bearbeitung zurück, welche schon vor 1820 von den Theatern zu Berlin und Leipzig (von wo Stein eben kam) adoptirt worden war. Indessen heißt es in einem im Monat Febr. 1820 in der Dresdner 'Abendzeitung' veröffentlichten Artikel: 'Ueber Shakespeare's Hamlet' von Böttiger: 'daß die jetzige, Schönes und Gutes so willig fördernde Theater-Direktion darauf bestand, den Hamlet nicht anders, als nach Schlegel's Uebersetzung auf die Bühne zu bringen.' Sollte nicht hierin doch ein Einfluß Tieck's zu erkennen sein? Gewiß wenigstens ist, daß dieser im nächsten Jahr schon mit voller Gewißheit (Aufführung des Prinzen von Homburg) hervortritt. Hier aber müßte er dann doch nur ein beschränkter gewesen sein und sich auf die Einrichtung und Besetzung der Stücke nicht mit erstreckt haben. Tieck ging überhaupt bei der Einführung seines Lieblingsdichters auf dem Dresdner Theater sehr vorsichtig zu Werke und hatte Grund es zu thun. Er hatte, zum Theil durch eignes Verschulden, mit großer Feindseligkeit daselbst zu kämpfen. Der Geschmack bewegte sich hier

noch immer in Bahnen, die tief unter den seinen lagen und ihn zum Spott, zur Satire reizten. Die alten, auf das Niveau dieses Geschmacks heruntergezogenen Bühnenbearbeitungen waren dem Publikum faßlicher, den Schauspielern mundrechter, als der wirkliche Shakespeare. Es war noch immer genug von dem Geiste vorhanden, welcher einst Reinicke bestimmt hatte, sich den Schiller'schen Don Carlos und Goethe's Mitschuldige für Dresden in Prosa übersetzen zu lassen. Obschon man durch die Schiller'sche Uebersetzung des Macbeth auf die Schlegel'sche in gewissem Sinne vorbereitet sein konnte, scheint hier die erste Aufführung von Hamlet in letzterer doch mehr Befremden als Enthusiasmus erregt zu haben. Wenigstens heißt es in dem obengedachten Böttiger'schen Aufsatze: 'Möchten für's Erste die von fremdartigen Eindrücken noch etwas gestörten Zuschauer ihr Urtheil über diese Neuerung, die doch wohl am Ende eine große Verbesserung sein könnte, bis dahin verschieben, wenn einige wiederholte Vorstellungen Alles noch mehr gerundet, sie selbst aber mit dem ächten Hamlet, wie ihn in einem der genialsten Momente seiner Schöpfungen Shakespeare selbst hervorrief, vertrauter gemacht haben.' Und doch war die Vorstellung eine gute und die Bühnenbearbeitung in ihrer Verkürzung eine dem Theatergeschmack sehr entgegenkommende. Dieser Widerwille sollte sich noch später in der getheilten Aufnahme von Shakespeare's 'Viel Lärmen um Nichts' zeigen, welchem sowohl Publikum, wie Schauspieler die flache, schwächliche Nachahmung Beck's (die Quälgeister) vorzogen, welche unmittelbar nach Tieck's Rücktritte (8. Dec. 1842) auch wirklich mit Erfolg wieder in Aufnahme kam. Noch bezeichnender für die Antipathien, denen Tieck begegnete, würde die Mahnung sein, mit welcher, nach einer Mittheilung Herm. v. Friesen's (Ludwig Tieck 1. S. 75), der damalige Minister bei dem Empfange Tieck's diesem entgegengetreten sein soll: 'sich der Tyrannisirung des Publikums durch einen zu einseitigen Geschmack enthalten zu wollen.' Der scandalösen Auftritte, welche die erste Vorstellung von Calderon's: 'Dame Kobold' begleiteten, nicht zu gedenken.

Der Aufschwung, welchen in den 40er Jahren das Interesse für die Shakespeare'sche Dichtung unter dem Einfluß populärer und dabei geistvoller Erklärer in Deutschland nahm, konnte nicht ohne Einwirkung auf das Theater bleiben, obschon diese in der politischen Erregung der Zeit hier bald ein Gegengewicht fand, welches dem von ihr beeinflußten Tendenzdrama zu Gute kam. Daher auch in Dresden die Shakespeare'sche Dichtung eine größere Förderung durch Eduard Devrient als durch den mitten in der Bewegung der Zeit entstehenden Gutzkow erfahren konnte, wenngleich auch Dieser, durch seine in dieselbe Periode fallenden Bühnen-

bearbeitungen des König Johann und des Coriolan, sich hierum verdient gemacht hat. Wie denn überhaupt erst nach Abschluß jener Bewegung, mit den 50er Jahren die der Entwicklung der Shakespeare'schen Dichtung günstigste Periode am Dresdner Theater beginnt, wozu später (von 1854 an) das Engagement Dawison's sicher mit beitrug. Vom 1. Oct. 1842 bis 1. Juli 1849, d. i. also vom Abgange Tieck's bis zum Abgange Gutzkow's, fanden hier 64 Vorstellungen von 12 Shakespeare'schen Dramen (die Quälgeister eingerechnet) statt: König Johann (4), Richard II. (4), Richard III. (3), Romeo und Julia (5), Sommernachtstraum (15), Julius Cæsar (3), Hamlet (6), Kaufmann von Venedig (6), die Widerspenstige (7), Coriolan (7), Lear (2) und die Quälgeister (5), von denen Coriolan in der Uebersetzung Schlegel's, König Johann, Richard II., Richard III. und Sommernachtstraum aber überhaupt zum ersten Male auf der Dresdner Bühne zur Aufführung kamen. Richard II. hatte schon in den 30er Jahren zur Darstellung kommen sollen, was aber damals an dem Widerspruch Emil Devrient's scheiterte, der sich, die Titelrolle zu spielen, weigerte. 1843 erscheint aber grade Dieser nun selbst als der Bühnenbearbeiter des Stücks.

Vom 1. Juli 1849 bis Ende 1852, innerhalb welcher Zeit Eduard Devrient's Einfluß wieder vorherrschend war, fanden allein 76 Vorstellungen von 13 Shakespeare'schen Dramen statt, darunter zum ersten Male in unmittelbaren Uebersetzungen: Was ihr wollt (9) und die Komödie der Irrungen[1]) (9), sowie Antonius und Kleopatra (3) und Cymbellin (2).

Auf die Zeit von 1853—60 fallen endlich 134 Vorstellungen von 17 verschiedenen Dramen des Dichters, Richard II. (4), Heinrich IV., in der Laube'schen Zusammenziehung beider Theile (4), Richard III. (15), Romeo und Julia (17), Sommernachtstraum (14), Julius Cæsar (5), Was ihr wollt (3), die Komödie der Irrungen (1), Lear (10), Macbeth (6). Alle diese Stücke waren bereits auf der Dresdner Bühne gegeben. Nur die Bühnenbearbeitungen waren zum Theil neu. Die erhöhte Theilnahme, welche sich von 1842—60 der Shakespeare'schen Dichtung in Dresden zugewendet hatte, läßt sich auch darin erkennen, daß ein großer Theil der neuen Bühneneinrichtungen und Bearbeitungen während dieses Zeitraums von damals hier lebenden Schriftstellern und Schauspielern herrührte. So Richard II. von Emil Devrient, Was ihr wollt von Karl Quanter, König Johann und Coriolan von Karl Gutzkow, Kaufmann von Venedig, Macbeth, Romeo und Julia von Eduard Devrient, Cymbellin von Dr. August Bürck, Antonius und Kleopatra von Dr. Julius Pabst.

[1]) Von der Seyler'schen Truppe wurde schon (Febr. 1776) ein den Shakespeare'schen Irrungen nachgebildetes Lustspiel von Großmann unter demselben Titel hier aufgeführt. Von 'Schein und Wirklichkeit' war aber schon früher die Rede.

Die Bühnenwirksamkeit der verschiedenen Shakespeare'schen Dichtungen wird sich aber keineswegs aus ihrer Frequenz an einem einzelnen Theater mit Sicherheit bemessen lassen, da diese vielmehr an verschiedenen Theatern als eine verschiedene erscheint, weil sie abhängig ist, nicht nur von der Richtung und Stimmung der Zeit und des Publikums, nicht nur von der Persönlichkeit der leitenden Dramaturgen und Regisseure, sondern auch von der jeweiligen Besetzung der Stücke, von der Berühmtheit oder Beliebtheit der Darsteller einzelner bedeutender Rollen, so wie endlich von Gastspielen. Es ist die Betrachtung dieser Verhältnisse am Dresdner Theater, welcher ich mich jetzt bei den Mittheilungen über die einzelnen hier aufgeführten Shakespeare'schen Dramen in der Reihenfolge, welche diesen in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gegeben ist, zuwende.

1) König Johann.

Dieses Drama wurde am 8. Oct. 1848 zum ersten Male hier aufgeführt in einer Bearbeitung Karl Gutzkow's nach der Schlegel'schen Uebersetzung. Es wurde nur 4 Mal gegeben. Obschon die Darstellung im Ganzen eine befriedigende war, verschwand es bereits im nächsten Jahre wieder vom Repertoir. Die Besetzung war folgende:

König Johann	Walther.
Prinz Heinrich	Holm (Sontag).
Arthur	Frl. Herbst.
Pembroke	Dittmarsch.
Salisbury	Lindemann.
Hubert	Quanter.
Robert Faulconbridge . . .	Seiss.
Philipp Faulconbridge . . .	Emil Devrient.
Philipp von Frankreich . .	Winger.
Louis, Dauphin	Kramer.
Erzherzog Oestreich . . .	Gerstorfer.
Cardinal Pandulpho . . .	Porth.
Armand	Schmidt.
Chatillon	Meister.
Eleonore	Frl. Berg.
Constanze	Fr. Bayer-Bürck.
Blanca	Frl. Heyne.

2) Richard II.

Schon von Tieck im Jahre 1835 zur Aufführung vorgeschlagen, kam dieses Drama doch erst im Januar 1843 in einer Bühnenbearbeitung

Emil Devrient's hier zum ersten Male zur Aufführung. Es wurde damals nur zwei Mal gegeben. Trotz der Beliebtheit Emil Devrient's, welcher die Titelrolle gab, vermochte es auch bei der Wiederaufnahme, es erschien am 1. Nov. 1846 und am 7. Dec. 1853 neu einstudirt, eine größere Anziehungskraft nicht zu gewinnen. Theils lag der Grund an dem Inhalt des Stücks, der jedes erotische Element, welches das heutige Publikum nun einmal vorzugsweise vom Drama verlangt, von sich ausschloß, theils in der Schwäche jenes in andrer Beziehung doch so überaus glänzenden Darstellers für die Durchbildung und Vertiefung des Charakteristischen; was es ihm auch später unmöglich machte, mit Erfolg in das ältere Charakterfach überzugehen. Ich gebe folgende Besetzungen des Stücks:

	5. Jan. 1843.	1. Nov. 1846.	7. Dec. 1853.
Richard II. . . .	Emil Devrient.	Emil Devrient.	Emil Devrient.
Herzog v. York . .	Porth.	Porth.	Winger.
Herzog v. Lancaster	Quanter.	Quanter.	Quanter.
Heinr. Bolingbroke	Schöpe.	Winger.	Walther.
Herzog Aumerle .	Kramer.	Kramer.	Liebe.
Herzog Norfolk . .	Ascher.	Heese.	Bürde.
Salisbury	Dittmarsch.	Dittmarsch.	Dettmer.
Berkley	Berthold.	Berthold.	Weyrich.
Busby	Blüher.	Böhme.	Meister.
Green	Mitterwurzer.	Kriete.	Fischer.
Northumberland .	Gerstorfer.	Gerstorfer.	Gerstorfer.
Exton	Risse.	Mende.	Kramer.
Königin	Dem. Berg.	Dem. Berg.	Fr. Bayer-Bürck.
Herzogin York . .	Mad. Meyer.	Mad. Meyer.	Fr. Berg.
Zwei Gärtner . .	Kriete.	Ed. Devrient.	Porth.
	Meister.	Meister.	Seiß.

Heinrich IV. 1. und 2. Theil.

Beide Stücke wurden 1829 in der Schlegel'schen Uebersetzung zum ersten Male in Dresden gegeben; der erste Theil am 26. April, der zweite Theil am 10. December. Jener erlebte damals (1829—30) 4 Aufführungen, dieser blieb auf nur eine einzige beschränkt. Der erste Theil wurde 1838 neu einstudirt, doch mit fast noch geringerem Erfolg. Selbst noch die Wiederaufnahme der Dichtung in der beide Theile in ein Drama zusammenziehenden Bühnenbearbeitung Laube's (31. Sept. 1859) konnte es, trotz der Beliebtheit Dawison's, welcher darin den Falstaff gab, zu einem ausdauernden Erfolge nicht bringen. Selbst noch jetzt hieß es in einem Berichte über diese Vorstellung von C. Banck im Dresdner Journal:

'Obwohl Shakespeare's Humor unmittelbar und unabweislich wirkte, so befremdete diese neue Aufführung doch einigermaßen und kühle Stimmung schmälerte den Beifall, den die in der Gesammtheit wie im Einzelnen ausgezeichnete Darstellung wahrhaft verdiente.' — Im Jahr 1845 (11. Nov.) gab ein Gastspiel Carl Devrient's (als Percy) Veranlassung zur Darstellung einer einzelnen Scene des ersten Akts vom ersten Theile der Dichtung. Ich lasse hier die wichtigsten Besetzungen folgen:

1. Theil.

	26. April 1829.	23. April 1838.
Heinrich IV.	Julius.	Porth.
Prinz Heinrich	Becker.	Baison.
Prinz Johann	Böhme.	Böhme.
Westmoreland	Burmeister.	Burmeister.
W. Blunt	Burmeister Sohn.	Risse.
Worcester	Werdy.	Werdy.
Northumberland . . .	Keller.	Keller.
Percy	C. Devrient.	Weymar.
Mortimer	Rosenfeld.	Klauer.
Douglas	Wagner.	Dittmarsch.
Glendower	Meaubert.	Koch.
Vernon	Kriete.	Kriete.
Falstaff	Pauli.	Pauli.
Poins	Kapus.	Grohmann.
Gadshill	Geiling.	Geiling.
Peto	Guth.	Otto.
Bardolph	Heine.	Heine.
Lady Percy	Mad. Müller.	Dem. Berg.
Frau Hurtig	Mad. Hartwig.	Mad. Hartwig.
Kellner	Simon.	Simon.

2. Theil und die Laube'sche Bearbeitung beider Theile.

	10. Dec. 1829.	31. Sept. 1859.
Heinrich IV.	Julius.	Quanter.
Prinz Heinrich	Becker.	Sonntag.
Clarence	Burmeister Sohn.	—
Lancaster	C. Devrient.	Frl. Berthold.
Gloster	Dem. Bohlein.	—
Warwick	Rosenfeld.	—
Westmoreland	Burmeister.	Wilhelmy.
Lord Oberrichter . . .	Werdy.	Weiß.

	10. Dec. 1829.	31. Sept. 1859.
Northumberland . . .	—	Winger.
Worcester	—	Heese.
Blunt	—	Bürde.
Percy	—	Maximilian.
Douglas	—	Walther.
Glendower	—	Porth.
Erzbischof	Wagner.	—
Mowbray	Risse.	—
Hastings	Kriete.	—
Falstaff	Pauli.	Dawison.
Bardolph	Heine.	Herbold.
Pistol	Keller.	Jauner.
Page	Dem. Krause.	—
Poins	Kapus.	Kramer.
Gadshill	—	Bernhardt.
Peto	—	Fischer.
Kellner	—	Seiss.
Schaal	Baudius.	Meister.
Stille	Geiling.	Marchion.
Schwächlich	Schöler.	Räder.
Lady Percy	Mad. Müller.	Frl. Ulrich.
Frau Hurtig	Mad. Meyer.	Fr. Wächter.
Sängerin (Dortchen) . .	Dem. Herold.	Frl. Wolff.

Heinrich IV. wurde dazwischen noch von Porth, Prinz Heinrich von Baison und Percy von Weymar gegeben.

Ueber die Vorstellung am 26. April 1829 liegt ein kurzer Bericht Herm. v. Friesen's (Ludwig Tieck, S. 134) vor, welcher die Darstellung, besonders Julius, Becker, C. Devrient und Werdy lobt. Ueber Pauli, als Falstaff, heißt es: ‘Auch hier lieferte er einen glänzenden Beweis von dem, was er vermochte. Selbst der gewöhnliche Mangel an natürlichem Humor und ungekünstelter Laune trat mehr in den Hintergrund, als bei anderen Gelegenheiten, wenngleich in dieser Hinsicht das ächte Bild des alten Sünders, dem man wegen des unerschöpflichen Schatzes an Witz und lügenhafter Empfindsamkeit nicht zürnen kann, nicht vollständig zur Ausführung kam.’ Dawison's Fallstaff scheint nach C. Banck trotz des geistvollen und glänzenden Details der Ausführung doch mehr ein Produkt künstlerischer Reflektion als unmittelbarer komischer Begeistrung gewesen zu sein. Seine künstlerische Individualität kam diese Rolle wohl zu wenig entgegen.

Richard III.

Erst am 9. Januar 1845 sollte dieses Drama in Dresden zu erster Aufführung kommen. Am 12. Juli 1852 gab Dawison's Gastspiel Veranlassung, es neu in Scene zu setzen. Hier folgen beide Besetzungen:

	9. Jan. 1845.	12. Juli 1852.
Eduard IV.	Porth.	Porth.
Ed. v. Wales . . .	Dem. Allram.	Frl. Allram.
Richard v. York . .	Dem. Sauer.	Frl. B. Bunke.
Clarence	Ed. Devrient.	Ed. Devrient.
Gloster	Quanter.	Dawison (als Gast).
Richmond	Heese.	Härting.
Ely	Burmeister.	—
Buckingham . . .	Winger.	Walther.
Norfolk	Risse.	Fischer.
Dorset	Dem. Müller.	Seiss.
Rivers	—	Liebe.
Hastings	Dittmarsch.	Gerstorfer.
Stanley	Kriete.	Winger.
Catesby	Gerstorfer.	Wilhelmy.
Tyrrel	Kramer.	Kramer.
Brakenbury	Simon.	Dittmarsch.
Elisabeth	Dem. Berg.	Dem. Berg.
Herzogin York . . .	Mad. Meyer.	Mad. Huber.
Anna	Dem. Bayer.	Fr. Bayer-Bürck.
Clarence Tochter . .	Dem. Fischer.	Frl. Talkenberg.
Zwei Mörder . . .	Koch und Fischer.	Koch und Bouterweck.

Obschon Quanter als Richard III. recht brav war und Dem. Bayer schon damals durch ihre Leistung als Anna überraschte, so vermochte doch erst die geniale, fascinirende Darstellung Dawison's diese Tragödie zu einem Repertoirestück zu machen. Auch stand zu dieser Zeit jene Darstellerin erst auf der vollen Höhe ihrer schauspielerischen Entwicklung. Die Lady Anna gehörte zu denjenigen Rollen der Künstlerin, in denen sie die charakteristische Seite ihrer Aufgabe zu vollendeter Erscheinung brachte. Die große, gewagte Scene des ersten Aktes gehört im Zusammenspiel mit Dawison zu dem Bedeutendsten ihres Repertoires und der damaligen Dresdner Bühne überhaupt, gleichwie die Darstellung Richard III. durch Dawison nach der Seite des Gewaltigen vielleicht den Höhepunkt dieses Künstlers bezeichnet.

Gastrollen gab in diesem Drama nur Dawison und zwar außer am 12. Juli 1852 noch am 12. und 21. Dec. d. J.[1])

Romeo und Julia.

In der Bearbeitung Schlegel's wurde dieses Drama zum ersten Male am 25. Nov. 1823 gegeben. Als neu einstudirt erscheint es auf den Theaterzetteln am 28. Dec. 1829, am 19. Juli 1847 und am 24. April 1853, zuletzt in einer Bühnenbearbeitung Eduard Devrients. Ich gebe davon folgende Besetzungen:

	25. Nov. 1823.	19. Juli 1847.	24. April 1853.
Eskalus . . .	Kanow.	Winger.	Gerstorfer.
Paris	C. Devrient.	Mende.	Fischer.
Montague . .	Keller.	Dittmarsch.	Dittmarsch.
Lady Montague	Mad. Hartwig.	—	—
Capulet . . .	Burmeister.	Porth.	Winger.
Gräfin Capulet	Mad. Werdy.	Mad. Meyer.	Mad. Huber.
Julia	Mad. Schirmer.	Dem. Bayer.	Frl. Würzburg a. G.
Romeo . . .	Julius.	Walther.	Liebe.
Mercutio . .	Hellwig.	Quanter.	Heese.
Benvoglio . .	Wilhelmi.	Gerstorfer.	Walther.
Tybalt . . .	Pauli.	Kramer.	Kramer.
Alter Capulet .	Bösenberg.	Burmeister.	Geiling.
Lorenzo . . .	Werdy.	Ed. Devrient.	Porth.
Marcus . . .	Sommerfeld.	Fischer.	Wilhelmy.
Balthasar . .	Heine.	Geiling.	Fr. Perenz.
Simson . . .	Geiling.	Seiss.	Bouterweck.
Gregorio . . .	Burmeister Sohn.	Laddey.	Weyrich.
Abraham . .	Gärtner.	—	—
Peter	—	Meister.	Meister.
Amme . . .	Mad. Drewitz.	Mad. Drewitz.	Mad. Wächter.
Apotheker . .	Schirmer.	—	—

Es geht aus diesen Besetzungen hervor, daß unter Tieck diese Tragödie minder verkürzt gegeben wurde, als später, daß hier weder die Scene zwischen den alten Montague's und Benvolio, noch die zwischen Romeo und dem Apotheker ausfiel. Dagegen war wahrscheinlich die Rolle des Peter mit der des Simson oder Gregorio vereinigt.

Nachstehende Rollen der Tragödie hatten hier nacheinander folgende Besetzung:

---

[1]) Bei allen Stücken, bei denen die Angabe von Gastspielen fehlt, haben hiernach überhaupt keine stattgefunden.

a) im Engagement.

Romeo: Julius, C. Devrient, Grohmann, C. Devrient, Stölzel, Em. Devrient, Walther, Liebe (letztere beide alternirend), Dettmer, Liebe, Maximilian, Dettmer.

Julia: Mad. Schirmer, Dem. Gley, Dem. Hirschmann, Dem. Bauer, Dem. Anschütz, Dem. Bayer, Dem. Michalesi, Dem. Bayer, Dem. Vanini, Dem. Michalesi, Dem. Ulrich, Fr. v. Bulyowski.

Mercutio: Hellwig, Becker, Em. Devrient, Weymar, Heckscher, Schöpe, Quanter, Em. Devrient, Heese (letztere beide alternirend), Dawison, Sontag, Dawison, Heese, Dawison.

Lorenzo: Werdy, Pauli, Porth (letztere alternirend), Ed. Devrient, Quanter, Ed. Devrient, Porth.

Amme: Mad. Drewitz, Mad. Werdy, Mad. Drewitz, Mad. Wächter, Mad. Perenz, Mad. Wächter.

b) im Gastspiele.

Romeo: 26/7. 1839 Hendrichs, 6/7. 1842 Hendrichs, 30/6. 1850 Liebe, 24/4. 1853 Bethge, 27/5. 1856 Dettmer.

Julia: 11/1. 1831 Frl. v. Hagn, 16/5. 1831 Mad. Berger, 17/9. 1832 Dem. Schneider, 4/12. 1832 Dem. Schröder, 22/8. 1835 Dem. Bauer, 30/8. 1851 Frl. Fuhr, 24/4. 1853 Frl. Würzburg, 10/16. 1856 Frl. Vanini, 6/8. 1856 Frl. Seebach, 29/8. 1857 Dem. Bucher, 22/5. 1859 Frl. Ulrich, 25/5. 1860 Fr. v. Bulyowski.

Ueber die Aufführung vom 25. Nov. 1823 hat Tieck (Kr. Schr. III. 171) ausführlich berichtet. Es ist darin über die wenigen Aenderungen Rechenschaft abgelegt, welche man sich bei der Bühneneinrichtung für diese Darstellung erlaubt. Als wichtigste wird die Herübernahme einer Scene aus der Weimar'schen Bearbeitung bezeichnet, weil Julia hier nicht zur Beichte gehen durfte. Lorenzo kommt mit Bewilligung der Aeltern, Julia zu trösten, nachdem Graf Paris kurz vorher ebenfalls bei ihr erschienen ist. — Mad. Schirmer wird sehr als Julia gelobt. 'Die ersten Auftritte gab sie ganz als das kindliche, unbefangene Mädchen, lieblich in der Erscheinung, welche aber auch schon ahnen läßt, daß die Knospe der Sehnsucht wohl nur die Gelegenheit abwartet, um mit aller Lebenskraft aufzubrechen. So sehen wir sie auf dem Balle und rührend in der Gartenscene. Einschmeichelnd, mit silbernen Tönen vernahm man das süße Liebesgeschwätz, jede Nüance gefühlt, kein Ausdruck, kein Vers verloren. Die Scenen mit der Amme vortrefflich; sie fühlte so richtig, wie in diesem Stücke sich Komödie und Tragödie immer begegnen; sie war immer jugendlich und heftig, ohne geringe zu werden,

gehalten und edel, ohne in jene leere Declamation zu fallen. Der Abschied von Romeo wahrhaft zärtlich, ihr Zorn vorher groß gehalten, ohne Uebertreibung kräftig. Mit dem Gefühl ihres Unglücks verändert sich ihr Wesen; der Geist, der zur Besinnung gekommen ist, springt plötzlich aus jener kindlichen Naivetät in die größte Bestimmtheit über; sie widersetzt sich, sie fleht und klagt, — jenes Amen, das so vielsinnig ist, in dem sich tausend Gedanken und Gefühle vereinigen, sagte sie der Amme auf eine schreckliche Weise. Das Spiel und die Sprache des Monologs, in welchem sie den Schlaftrunk nimmt, waren meisterhaft, die Aufführung der Gemälde, die Steigerung vortrefflich, der Schluß erhaben'.

Julius hatte, nach Tieck's Mittheilung, die Rolle des Romeo nur widerstrebend genommen. 'Er leistet so viel — heißt es von ihm — daß es eben dadurch erlaubt ist, an das zu erinnern, was etwa mangelt'. Dies ist nun, daß er oft 'zu besonnen und selbst da noch gemessen und gehalten ist, wo wir nur das Toben der Leidenschaft, die Thräne, die rollenden Töne des Zornes hören und sehen wollen'. Besonders im Anfange hätte Tieck mehr Ungestüm, heftiges Abspringen von einem Gefühl zum andern gewünscht, einen Humor, der an den des Hamlet streift'. An einer andern Stelle (Krit. Schr. IV, S. 122) aber heißt es: 'Vieles aus Romeo war sehr zu loben, vorzüglich der Monolog in Mantua, die Scene mit dem Diener und Apotheker: "Ist es denn so? Ich biet euch Trotz ihr Sterne!" wird man vielleicht so schön und erschütternd nicht wieder sprechen hören. Denn im Zurückdrängen, Verschließen der Leidenschaft, die nur sich großartig und mächtig andeutet, liegt die Kraft und Kunst dieses Künstlers'. Auch Hellwig, Werdy, Kanow, Pauli und Burmeister werden gelobt.

Von dem späteren Darsteller des Romeo, Carl Devrient, wird von Tieck (Kr. Schr. IV, S. 118) besonders die leidenschaftliche Scene mit dem Mönche hervorgehoben. Herm. v. Friesen sah 1831 diese Rolle von ihm neben seinem Bruder Emil als Mercutio, 'wiewohl — wie er urtheilt — nach der natürlichen Begabung beider Brüder die Rollen hätten umgekehrt sein sollen'. Em. Devrient übernahm später den Romeo, um jedoch mit Vorlirbe wieder zu dem Mercutio zurückzukehren. Er war in beiden Rollen beliebt, obschon es ihm zu diesem an Naturwüchsigkeit des Humors, zu jenem an charakteristischer Vertiefung der Leidenschaft fehlte. Als Julia errangen Dem. Gley und Dem. Bayer große Anerkennung.

Sommmerrachtstraum.

Dieses duftige Mährchen wurde nach Tieck's Uebersiedelung nach Berlin am 14. Oct. 1843 zum ersten Male auf dem dortigen Theater

zur Aufführung gebracht. 'Man hatte — berichtet Tieck darüber (Krit. Schr. IV, S. 375) — das alte Theater des großen Dichters gewissermaßen nachgeahmt, durch Erhöhung einen treppenartigen Aufgang zur oberen Bühne geschaffen, und das Gedicht selbst wurde in drei Akten oder Abtheilungen gegeben'. Das glückliche Ergebniß dieses Versuchs hatte zunächst eine Wiederholung desselben in Leipzig und kurz darauf, am 9. Febr. 1844, auch in Dresden zur Folge. In der erstgenannten Stadt mit getheilter Aufnahme, von der es jedoch fraglich, ob sie ganz unbefangen war. Thatsache wenigstens ist, daß sich der Stimmführer der damaligen Kritik in Leipzig, Heinrich Laube, in seinem Organe, der Zeitung für die elegante Welt, mit principieller Entschiedenheit und nicht ohne Animosität dagegen aussprach. 'Himmel! was habe ich gelernt in der Vorstellung — heißt es darin — ich habe gelernt, daß man mit Dilettantismus in der praktisch angewendeten Literatur unberechenbaren Schaden anrichtet, daß man selbst ein so riesenhaftes Talent wie Shakespeare dem Skandale und zwar gerechtem Skandale preisgeben kann'. Um diesen Protest gegen die Aufführung einer Dichtung, die Laube, nach seiner Versicherung, als solche sehr hochschätzte, recht zu verstehen, wird man sich zu erinnern haben, daß Tieck und die Jungdeutschen einander mit einer gereizten Geringschätzung und Feindseligkeit betrachteten, und daß es sich damals bei der Aufführung des Sommernachtstraumes nicht um einen vereinzelten Versuch, nicht um eine einzelne Grille eines Dichters oder die Lieblingsidee eines Königs, sondern überhaupt um den Versuch handelte, das alte Theater der modernen Bühne zurückzugewinnen. Und wenn es auch nicht ganz so schlimm war, als Laube es darstellte, indem er behauptete, daß 'Tieck und die, welche ihm nachbeten', 'dies als ein Musterstück, als ein der Nachahmung höchst würdiges, die Reform der deutschen Bühne einleitendes Stück angesehen wissen' wollten, so ist doch gewiß, daß diesem Versuche nicht nur die Aufführungen der Antigone, der Medea vorausgegangen waren und die des gestiefelten Kater, des Oedipus in Colonos, des Blaubart, des Hyppolytus noch nachfolgten, sondern Tieck 1851 auch selber gesteht, daß er sich damals fest vorgenommen habe, im Allerhöchsten Auftrage mehrere Schauspiele des großen Dichters (Shakespeare) in dieser Weise einzurichten, was nur durch Krankheit und Mendelssohn's Tod verhindert worden sei. —

Von Dresden wurde zwar in einer Correspondenz der vorgedachten Zeitschrift, dem Verdammungsurtheile Laube's vollständig beigetreten, die daran geknüpfte Befürchtung aber nicht getheilt, sondern der Versuch für unschuldig erklärt. 'Das Stück wird hier und dort — heißt es darin — noch einige Male, je nach der Größe der Geduld und dem Respekt des Theaterpublikums, aufgeführt werden, dann wird nirgends

und niemals weiter vom Sommernachtstraum die Rede sein'. Dieser Ansicht, die sich zwar in ihrem ersten Theile erfüllte, sollte im Uebrigen aber auf das Entschiedenste widersprochen werden. Die Aufführung des Sommernachtstraum übte einen nachtheiligen Einfluß auf die Entwicklung des Theaters nachweislich nicht aus, obschon der Erfolg in Dresden ein ganz außerordentlicher und auch nachhaltiger war. Kein andres Drama des Dichters hat hier weder in einem Jahr, noch in demselben Zeitraume gleichviel Vorstellungen erlebt, sie beliefen sich im ersten Jahre auf 11 und in dem Zeitraum von nur 17 Jahren auf 38 — während die höchste Zahl der Vorstellungen eines der übrigen Stücke sich auf nur 50 beläuft, die sich dabei auf 42 Jahre vertheilen. — Es würde jedoch ungerecht sein, wenn man diesen Erfolg der Dichtung allein oder auch im Verein mit der schauspielerischen Darstellung beimessen wollte. Fast noch größeren Antheil hatte daran die scenische Ausstattung und die Musik. Am 30. März 1851 und am 28. Mai 1859 erscheint das Stück auf den Theaterzetteln als neu einstudirt mit theilweise veränderter Besetzung, die ich hier mit der ursprünglichen folgen lasse:

	9. Febr. 1844.	30. März 1851.	28. Mai 1859.
Theseus .	Winger.	Walther.	Maximilian.
Egeus . .	Quanter.	Dittmarsch.	Quanter.
Lysander .	Heese.	Liebe.	Sontag.
Demetrius .	Kramer.	Holm (Sontag).	Jauner.
Philostrat .	Gerstorfer.	Gerstorfer.	Heese.
Squenz . .	Heine.	Meister.	Meister.
Schnock .	Fischer.	Geiling.	Herbold.
Zettel . .	Räder.	Räder.	Räder.
Flaut . .	Böhme	Seiß.	Seiß.
Schnauz .	Koch	Koch.	Koch.
Schlucker .	Meister.	Simon.	Marchion.
Hyppolyta .	Mad. Mitterwurzer.	Mad. Mitterwurzer.	Fr. Bayer-Bürck.
Hermia . .	Dem. Berg.	Frl. Löhn.	Frl. Ulrich.
Helena . .	Dem. Bayer.	Frl. Bursche.	Frl. Guinand.
Oberon . .	Dem. Sauer.	Frl. Thiele	Frl. Berthold.
Titania . .	Dem. Fischer.	Frl. Bredow.	Frl. Quanter.
Puck . .	Mad. Hellwig.	Frl. Allram.	Frl. Allram.
Zwei Elfen	Dem. Babnigg.	Frl. Bunke.	Frl. Höck.
	Dem. Thiele.	Frl. Schmidt.	Frl. Lita.

Julius Caesar.

Die erste Vorstellung dieser Tragödie in Dresden fand am 31. Oct. 1826 in der Schlegel'schen Uebersetzung statt. Neu einstudirt erscheint sie

am 2. März 1845, am 30. Sept. 1854 und am 18. Febr. 1859. Ich gebe folgende Besetzungen davon:

	31. Oct. 1826.	2. März 1845.	18. Febr. 1859.
Julius Cæsar .	Julius.	Quanter.	Quanter.
Octavius . . .	Haas.	Mitterwurzer.	Jauner.
Antonius . . .	C. Devrient.	Ed. Devrient.	Dawison.
Lepidus . . .	Richter.	—	Weiß.
Publius . . .	Schwarz.	Geiling.	Krieg.
Popilius Lena .	Burmeister Sohn.	—	Simon.
Brutus . . .	Becker.	Winger.	Maximilian.
Cassius . . .	v. Zahlhas.	Porth.	Bürde.
Casca	Pauli.	Kramer.	Kramer.
Trebonius . . .	Rosenfeld.	Gerstorfer.	Heese.
Ligarius . . .	Detroit.	Dittmarsch.	Wilhelmy.
Decius Brutus .	Burmeister.	Kriete.	Walther.
Metellus Cimber	Kanow.	Seiß.	Fischer.
Flavius . . .	Burmeister.	—	—
Marullus . . .	Geiling.	—	—
Artemidorus . .	Häcker.	Heine.	Berthold.
Ein Wahrsager .	Werdy.	Burmeister.	Porth.
Lucilius . . .	Keller.	—	—
Titinius . . .	Meyer.	—	—
Messala . . .	Genée.	—	—
Der junge Cato	Waldau.	—	—
Clitus	Meyer.	Geiling.	Borchers.
Dardanius . .	Schwarz.	Simon.	Marchion.
Lucius	Dem. Gley.	Dem. Fischer.	Frl. Berthold.
Pindarus . . .	Heine.	Fischer.	Hollmann.
Calpurnia . . .	Mad. Müller.	Dem. Berg.	Dem. Bach.
Portia	Mad. Schirmer.	Mad. Meyer.	Fr. Bayer-Bürck.

Der Vergleich dieser verschiedenen Besetzungen lehrt, daß auch dieses Drama unter Tieck unverkürzter, als später, zur Darstellung kam. Tieck hat über die ersten Aufführungen einige Mittheilungen gemacht (Krit. Schr. S. 211) die zwar gewisse Ausstellungen enthalten, aber sich im Ganzen lobend über sie aussprechen. Auch sonst finden sich noch zerstreut einige Bemerkungen darüber bei ihm.

Hermann v. Friesen, der sich der ersten Vorstellung noch sehr lebhaft erinnert, hat (Ludwig Tieck) derselben ebenfalls rühmend gedacht, insofern es wohl selten vorkommen werde, daß die Rollen dieses schwierigen Stückes so allseitig mit geübten Künstlern besetzt werden können.

Tieck lobt besonders Carl Devrient als Antonius, der nur etwas zu viel Intrigue angedeutet habe, den Brutus von Becker und den Cassius von Zahlhas. Auch die späteren Besetzungen enthielten viel Gutes. Quanter war besonders in der Erscheinung als Cæsar sehr glücklich. Porth darf als ein etwas zu kalter, aber im Uebrigen sehr tüchtiger Darsteller des Cassius bezeichnet werden und Dawison war, wennschon sein slavischer Gesichtstypus und Accent etwas Widerstrebendes hatten, doch im Uebrigen mit allen Mitteln begabt, den Antonius zu glänzendster Darstellung zu bringen. Seine Dialektik hatte in dem Reichthum ihres Colorits und in der Kraft ihrer Accente etwas gradezu Hinreißendes. Auch die Portia der Frau Bayer-Bürck wird schwer übertroffen werden.

Was ihr wollt.

Von diesem Lustspiel war früher nur eine sehr schwache Bearbeitung unter dem Titel 'Schein und Wirklichkeit' gegeben worden, der wir auch noch im Anfange dieses Zeitraums begegnen, über die aber sonst schon das Nöthige von Dr. R. Gericke im Bande XII. dieses Jahrbuchs (S. 220) gesagt worden ist. In der Schlegel'schen Uebersetzung wurde es erst am 2. April 1850 und zwar in einer Bühneneinrichtung des damaligen Regisseurs Karl Quanter gegeben. Die Besetzung war folgende:

Orsino	Liedtke.
Sebastian } Viola }	Fr. Bayer-Bürck.
Antonio	Walther.
Schiffshauptmann	Dittmarsch.
Junker Tobias	Winger.
Junker Bleichenwang . .	Ed. Devrient.
Malvolio	Quanter.
Fabio	Meister.
Narr	Räder.
Olivia	Fr. Stolle, später Frl. Löhn.
Maria	Frl. Allram.

Es war unstreitig ein Fehlgriff, die Rollen der beiden Geschwister durch eine und dieselbe Persönlichkeit spielen zu lassen. Die ganze Absicht des Dichters wurde dadurch verkehrt, der ja die Verwechslung derselben durch die übrigen Spieler in einen komischen Contrast stellen wollte, daher ihre Aehnlichkeit auch nur so weit gehen durfte, als es nöthig schien, um jene Verwechslung dem Zuschauer begreiflich erscheinen zu lassen, ohne ihn doch selber jemals zu täuschen, da vielmehr hierzu das Bewußtsein ihrer Verschiedenheit fortdauernd durch die

Anschauung in ihm erhalten werden mußte. Jetzt wurde zwar die Verwechslung höchst glaubhaft, weil sie im Grunde eben gar keine mehr war, aber mit dem vollen Bewußtsein der Identität ging auch der komische Contrast mit verloren und die letzte Scene, die Gegenüberstellung der beiden Geschwister wirkte als ein Nothbehelf, der so wie hier auch in der Regel verunglücken wird. Während also nach des Dichters Absicht zwei Darsteller, trotz ihrer Verschiedenheit durch ihre Kunst eine solche Uebereinstimmung anstreben sollten, um jenen komischen Contrast zu erzeugen, hat hier die eine Darstellerin die entgegengesetzte Aufgabe, die Identität ihrer Person, trotz äußerer Uebereinstimmung, durch eine überaus feine Verschiedenheit der Charakteristik vergessen zu machen.

Von diesem Widerspruch abgesehen, darf aber die Dresdner Darstellung jener Zeit als eine vortreffliche bezeichnet werden, woran fast alle Darsteller, insbesondere neben Frau Bayer-Bürck, Winger, Quanter und Ed. Devrient betheiligt waren; daher denn das Stück auch viel Beifall gewann.

Hamlet.

Wie unter den Dichtungen Shakespeare's nimmt dieses Stück auch unter den Darstellungen desselben am Dresdner Theater einen hervorragenden Platz ein. Kein andres hat eine reichere Geschichte. Es wurde ganz zu Anfang des Zeitraums noch in der früheren, Schröder'schen, Bearbeitung gegeben; in welcher Verkürzung, lehrt ein Vergleich der Besetzung vom 3. Nov. 1816 mit der unter Tieck vom 13. März 1832. Diese Verkürzung ist zum Theil auch in der am 1. Febr. 1820 zum ersten Male zur Aufführung gelangten Bühnenbearbeitung der Schlegel'schen Uebersetzung noch beibehalten. Außerdem findet sich diese Tragödie auf den Theaterzetteln noch am 8. März 1836 und am 26. Jan. 1852 als neu einstudirt verzeichnet. Die Besetzungen sind folgende:

	3. Oct. 1816.	1. Febr. 1820.	12. März 1832.	8. März 1836.	26. Jan. 1852.
Claudius .	Drewitz.	Geyer.	Julius.	Porth.	Porth.
Königin .	Mad. Christ.	Mad. Werdy.	Mad. Mevius.	Dem. Herbst.	Mad. Mitterwurzer.
Hamlet . .	Julius.	Stein, a. G.	C. Devrient.	Em. Devrient.	Em. Devrient.
Polonius . (Oldenholm)	Burmeister.	Burmeister.	Burmeister.	Burmeister.	Ed. Devrient.
Laertes . .	Müller.	Wilhelmi.	Großmann.	Heckscher.	Walther.
Ophelia .	Mad. Hartwig.	Mad. Schirmer.	Dem. Berg.	Dem. Bauer.	Fr. Bayer-Bürck.
Horatio . (Gustav?)	Schröder.	Kanow.	Kriete.	Stölzel.	Kramer.
Voltimand .	—	—	Greif.	Buchey.	—
Cornelius .	—	—	Eckersberg.	Schöler.	—
Rosenkranz	—	Metzner.	Heine.	Heine.	Meister.

	3. Oct. 1816.	1. Febr. 1820.	12. März 1832.	8. März 1836.	26. Jan. 1852.
Güldenstern	Schirmer.	Mayer.	Böhme.	Böhme.	Böhme.
Marcellus . (Bernfield?)	Hermann.	Heine.	Keller.	Fischer.	Risse.
Bernardo . (Ellrich?)	Schwarz.	Pauli.	—	Reinwald.	Wilhelmi.
Osrick . .	—	—	Meaubert.	Koch.	—
Francesco .	—	—	—	—	Janke.
Geist . .	Sommerfeld.	Werdy.	Werdy.	Werdy.	Winger.
Fortinbras	—	Hellwig.	Em. Devrient.	Dittmarsch.	Gerstorfer.
Hauptmann	—	Bock.	Stein.	—	—
Reinhold .	—	—	Binnewald.	Reinwald.	—
Schauspieler	Häcker.	—	—	—	—
1. Schauspieler im Spiel	Bösenberg.	Schirmer.	Risse etc.	Kriete.	Quanter.
2. Schauspieler im Spiel	Mad. Drewitz.	Mad. Bergmann.	—	Mad. Müller.	Frl. Jäckel.
3. Schauspieler im Spiel	Künzel.	Drewitz.	—	—	—
1. Todtengräber	—	Geiling.	Pauli.	Pauli.	Koch.
2. Todtengräber	—	Künzel.	Geiling.	Geiling.	Geiling.

Man ersieht hieraus, daß in der alten Schröder'schen Bearbeitung die Scenen mit Voltimand und Cornelius, diejenigen mit Reinhold, mit Fortinbras und dem Hauptmann, sowie endlich die mit den Todtengräbern und mit Osrick fortfielen. Auch in der Bühnenbearbeitung von 1820 wurden hiervon nur die Todtengräberscenen, und wie es scheint, die Scene zwischen Hamlet und dem Hauptmann des Fortinbras aufgenommen. Die Seefahrt Hamlet's fiel weg und Fortinbras erschien am Schlusse nur als stumme Person. Als vollständigste Bühnenbearbeitung erscheint die von 1832, welche zwar der Vorstellung von 1836 noch zu Grunde lag, doch scheinen in dieser schon wieder Striche vorgenommen worden und die Scene Hamlet's mit dem Hauptmann in Wegfall gekommen zu sein. 1852 kehrte man, wie schon gesagt, zu fast allen Kürzungen von 1820 zurück.

Nachstehende Rollen wurden innerhalb dieses Zeitraums nacheinander von folgenden Darstellern gespielt:

a) im Engagement.

Hamlet: Julius, C. Devrient, Em. Devrient, Bürde, Dawison, Em. Devrient, Dawison, Dettmer, Dawison.

Ophelia: Mad. Hartwig, Mad. Schirmer, Dem. Berg, Dem. Bauer, Dem. Bayer, Dem. Bach, Frau Bayer-Bürck, Fräul. Ulrich.

König: Drewitz, Kanow, Julius, Porth, Walther.

Polonius: Burmeister, Ed. Devrient, Quanter, Wilhelmy, Quanter.

b) im Gastspiel.

Hamlet: 6/11. 1817 Werdy, 1/2. 1820 Stein, 31/1. 1844 Ed. Devrient, 9/11. 1845 C. Devrient, 15/4. 1852 Härting, 5/7. und 16/7. 1852 Dawison, 18/2. 1853 Bürde, 2/6. 1856 Fr. Devrient.

Ueber die Vorstellung vom 1. Febr. 1820 liegt eine ausführliche Besprechung Böttiger's in der Dresdner Abend-Zeitung vor. Stein's Hamlet wird darin als eine verständige Leistung voll feiner Empfindung bezeichnet, nur seien ihm 'die ächt humoristischen mit Bitterkeit versetzten Stellen' wenig gelungen. Sehr gelobt wird Burmeister als Polonius und die Schirmer als Ophelia. Ein Referat desselben Gelehrten charakterisirt die Darstellung Hamlet's durch Julius folgendermaßen: 'Julius gab uns einen durchaus in seinem Innern weit aufgeregteren, lebendigeren Hamlet, von der bekannten Erfahrung ausgehend, daß der in Thatkraft schwächere Vernünftler, stets Bemäntelung seiner Unentschlossenheit suchend, immer weitere, stärkere Anläufe nehmend, um so lebendiger in Worten sich abarbeitet, je weniger das Wort zur That kommen kann.' Der Humor sei bei ihm immer 'Frucht innerer Verbitterung und des Spottes über sich und die ganze so herabgewürdigte lebende Menschheit' gewesen. Hamlet sei aber nie bei ihm 'feig oder als Zungenheld' erschienen, aus 'seinem königlichen Anstande habe überall Adel der Gesinnung und eine Genialität geblickt, wie sie Ophelia schildert'. Das Ganze sei wirlich ein Guß, es sei ein Hamlet gewesen, den man gesehen — die Frage sei nur ob der rechte?

Hermann v. Friesen hat sich (a. a. O. S. 166 u. f.) über die Darstellung des Hamlet durch Carl und durch Emil Devrient ausgesprochen. Er erkennt dem ersteren eine genialere Auffassung zu. Giebt aber doch Emil trotz der Einseitigkeit seiner Auffassungs- und Darstellungsweise, die durch zu große Hervorhebung der träumerischen, elegischen Momente der Rolle in's Sentimentale gesunken sei, selbst noch den Vorzug vor der ungleich geistvolleren, aber allzusehr pointirten, unruhigen und auseinanderfallenden Darstellung Dawison's, worin ich demselben nur beipflichten kann. Als Ophelia entzückte später Frl. Bayer und als Polonius erwarb Ed. Devrient großen Beifall, obschon ich seinen Humor etwas trocken und gemacht fand.

Der Kaufmann von Venedig.

Dieses reizvolle Lustspiel erscheint als das bevorzugteste Shakespeare'sche Stück der ganzen Periode. Es hängt dies wohl zum Theil mit der Darstellung zusammen, da die beiden Hauptrollen hier lange

Zeit eine vorzügliche Vertretung fanden. Es erscheint hier am 1. Febr. 1821 zum ersten Male in der Schlegel'schen Uebersetzung, als neu einstudirt am 10. Jan. 1828, am 5. Aug. 1847 und am 1. Febr. 1852, zuletzt in einer Bühneneinrichtung Eduard Devrients. Ich theile davon folgende Besetzungen mit:

	1. Febr. 1821.	10. Jan. 1828.	5. Aug. 1847.	1. Febr. 1852.
Der Doge	Burmeister.	Burmeister.	Porth.	Dittmarsch.
Marocco .	Kanow.	Clausius.	Gerstorfer.	Kramer.
Arragon .	Wilhelmy.	Genée.	Laddey.	Wilhelmy.
Antonio .	Hellwig.	Zahlhas.	Winger.	Ed. Devrient.
Bassanio .	Julius.	C. Devrient.	Walther.	Heese.
Solanio .	Mayer.	Burmeister S.	Meister.	Gerstorfer.
Salarino .	Keller.	Böhme.	Schmidt.	Walther.
Graziano .	Pauli.	Becker.	Kramer.	Em. Devrient.
Lorenzo .	Clausius.	Kriete.	Mende.	Liebe.
Shylock .	Werdy.	Werdy.	Quanter.	Quanter.
Tubal . .	Geiling.	Keller.	Koch.	Koch.
Lanzelot .	Heine.	Heine.	Räder.	Räder.
alter Gobbo	Schirmer.	Pauli.	Ed. Devrient.	Porth.
Porzia . .	Mad. Schirmer.	Mad. Schirmer.	Frl. Bayer.	Fr. Bayer-Bürck.
Nerissa .	Mad. Mayer.	Mad. Pauli.	Dem. Allram.	Frl. Allram.
Jessica .	Mad. Pauli.	Dem. Gley.	Dem. Senger.	Frl. Genast.

Nachstehende Rollen wurden in der vorliegenden Periode nach einander von folgenden Darstellern gespielt:

a) im Engagement.

Shylock: Werdy, Quanter, Porth (beide alternirend), Dawison, Quanter.

Porzia: Mad. Schirmer, Dem. Gley, Mad. Mevius, Dem. Herbst, Dem. Bauer, Dem. Anschütz, Dem. Berg, Dem. Bayer, Dem. Wilhelmy, Frau Bayer-Bürck, Frau Heese, Frau Bayer-Bürck.

Bassanio: Julius, C. Devrient, Em. Devrient, Weymar, Em. Devrient, Heese, Walther (beide alternirend), Bürde.

b) im Gastspiel.

Shylock: 22/7. 1831 La Roche, 9/11. 1833 Porth, 6/7. 1835 Görner, 8/10. 1842 Döring, 5/12. 1852 Dawison, 8/5. 1853 Haase, 24/7. 1853 Grunert.

Tieck nennt 1827 Den Kaufmann von Venedig mit unter den Darstellungen, die im Ganzen höher zu stellen seien, als die anderer, selbst

der bedeutendsten Bühnen. Insbesondere heißt es über Werdy's Shylock (Krit. Schrift. IV, S. 137): 'Mögen andere Talente in Tagesblättern und Schriften so großen Ruhm haben, wie sie immer wollen; so zweifle ich doch, ob jetzt in Deutschland irgend ein Schauspieler den Shylock Shakespeare's so meisterhaft und im Sinne des Dichters darstellen wird — eine Rolle dieses würdigen Künstlers, an welcher auch der strengste Richter vielleicht nur ein Geringes vermissen wird, um sie vollendet zu finden.' Sehr gelobt wird auch die Porzia von Mad. Schirmer. Wogegen es von Julius heißt: 'Die elegante Rolle des Bassanio, dessen Leidenschaft, bis auf den Schmerz um den Freund, so ganz zierliches Gedicht und zarter Ausdruck ist, schien ganz eigen für diesen Künstler geschrieben, aber hier genügte sein Spiel nicht, vielleicht, weil er die Sache zu ernst behandelte.' Der glänzendste Vertreter dieser Rolle vielleicht am ganzen deutschen Theater war nach ihm Emil Devrient. Die Rolle der Porzia fand hier fast immer eine sehr anmuthige Ausführung und der Shylock Quanter's war eine verdienstvolle Leistung, die gegen die glänzendere, geistreich pointirte Dawison's sich noch immer im Werth hielt.

Die Widerspenstige.

Verhältnißmäßig spät wurde dieses der modernen Bühne doch am nächsten stehende, wenn auch keineswegs werthvollste Lustspiel Shakespeare's hier zur Aufführung gebracht, denn die freie Bearbeitung Schink's, welche um 1790 drei Mal hier gegeben wurde, war so gut wie verschollen. Am 22. Nov. 1841 fand die erste Vorstellung desselben nach der Uebersetzung des Grafen Baudissin in der Bühnenbearbeitung Deinhardstein's statt. Die Besetzung war folgende:

Baptiste .	Porth.	Hortensio . . .	Pollert.
Catharina .	Dem. Bayer.	Tremio . . .	Heine.
Bianca . .	Mad. Pollert.	Grumio . . .	Räder.
Vincentio .	Dittmarsch.	Curtis	Fischer.
Lucentio .	Hellwig.	Bromio . . .	Koch.
Petruchio .	Em. Devrient.	Ein Schneider .	Simon.
Gremio . .	Ascher.		

In der Besetzung der beiden Hauptrollen fanden bis Schluß der Periode folgende Veränderungen statt:

Petruchio: Em. Devrient, Sontag, Em. Devrient, Dettmer.

Catharina: Dem. Bayer, Frau v. Bulyowsky, Frau Bayer-Bürck.

Die Darstellung war fast durchgehend eine vorzügliche, wenn auch in den beiden Hauptrollen das Charakteristische hier und da noch etwas mehr zu betonen gewesen wäre.

Die Quälgeister.

Ueber dieses dem Shakespeare'schen 'Viel Lärmen um Nichts' nachgebildete Lustspiel von H. Beck ist das Nöthige schon in den oben angezogenen Mittheilungen des Dr. Gericke im 12. Bande dieses Jahrbuchs gesagt worden. Im vorliegenden Zeitraume wurde es am 31. Mai 1819 neu aufgenommen und auf der Bühne des Theaters am Lincke'schen Bade zur Aufführung gebracht. Unter Tieck's Dramaturgie war es zurückgelegt worden, erschien aber fast unmittelbar nach dessen Abgang, am 8. Dec. 1842 und auch noch später, am 28. Juli 1849, neu einstudirt. Die Besetzungen waren folgende:

	31. Mai 1819.	8. Dec. 1842.
Prinz	Hellwig.	Ascher.
v. Strahl	Julius.	Kramer.
v. Linden	Kanow.	Em. Devrient.
v. Pfauen	Burmeister.	Porth.
Emilia, s. Tochter . .	Mad. Pauli.	Mad. Hellwig.
Isabelle, s. Nichte . .	Mad. Schirmer.	Dem. Bauer.
Graf v. Rad	Schulz.	Heine.
Charles	Pauli.	Quanter.
Philippine	Dem. E. Zucker.	Dem. Müller.
Seil	Heine.	Meister.
Dupperig	Geiling.	Räder.
Der Schreiber . . .	Christ.	Kriete.
Wirgel	Künzel.	Simon.

Die Isabella wurde von 1849 an von Frau Bayer-Bürck, Strahl von Walther, Emilia von Mad. Stolte und Dem. Löhn gegeben. Am 31. März 1819 spielte Gern den Dupperig als Gast.

Viel Lärmen um Nichts.

Dieses Lustspiel kam am 29. April 1830 zum ersten Male, wie es auf dem Zettel heißt, neu übersetzt und mit einem Prologe von Tieck zur Aufführung. Auf welchen Widerstand diese Aufführung gestoßen sein mochte, läßt sich theils aus der Aufnahme, theils aus einem Referate von E. Gehe in der Zeitung für die elegante Welt, erkennen. Der letztere hatte der ersten Vorstellung zwar nicht beigewohnt, wohl aber gehört, 'daß ein Theil des Publikums während des Stücks viel geklatscht, ein andrer Theil am Schlusse sich auf entgegengesetzte Weise ausgesprochen hatte. Das Nämliche wiederholte sich in der zweiten Vorstellung am 2. Mai.' Dieser Widerspruch ging wenigstens theilweise von den Darstellern aus, welche der alten

Bearbeitung (den Quälgeistern) den Vorzug gaben. Das Stück wurde denn auch damals schon nach drei Vorstellungen abgesetzt und kam bis zu Tieck's Abgange ebensowenig wieder zur Aufführung, als die frühere Bearbeitung. Unmittelbar darauf aber kamen, wie schon gesagt, 'Die Quälgeister' wieder in Aufnahme. Erst die Bühnenbearbeitung Karl von Holtei's und dessen Einfluß vermochten die unmittelbare Uebersetzung, wenn schon mit bedeutenden Kürzungen, auch hier (am 14. Juli 1854) wieder auf das Repertoir zu bringen. 1860 erschien es mit Dawison, als Benedikt, neu einstudirt. Die Besetzungen waren:

	29. April 1830.	14. Juli 1854.	31. Juli 1860.
Don Pedro	Julius.	Bürde.	Heese.
Don Juan	Pauli.	Walther.	Walther.
Claudio	C. Devrient.	Liebe.	Jauner.
Benedict	Becker.	Heese.	Dawison.
Leonato	Werdy.	Winger.	Winger.
Antonio	Burmeister.	Dittmarsch.	Dittmarsch.
Hero	Dem. Sutorius.	Marie Michalesi.	Frl. Guinand.
Beatrice	Dem. Gley.	Frl. Wilhelmy.	Frl. Ulrich.
Margarethe	Dem. Spittang.	Frl. Findeisen.	Frl. Conradi.
Ursula	Dem. Herold.	Bertha Bunke.	Frl. Wächter.
Borachio	Burmeister Sohn.	Kramer.	Seiß.
Conrad	Böhme.	Fischer.	Fischer.
Ambrosius (Holzapfel) .	Meaubert.	Räder.	Räder.
Cyprian (Schlehwein) .	Geiling.	Meister.	Meister.
Br. Franziscus (Kanzler)	Kriete.	Porth.	Porth.

Die Beatrice wurde nach Frl. Wilhelmy auch noch von Frl. Schönhoff gespielt.

Der Bruder Franziscus hatte bei der ersten Vorstellung in einen Kanzler verwandelt werden müssen. E. Gehe sagt über sie, daß sie zwar nicht in allen Theilen gleich gut, aber trefflich in den Partien der Beatrice und des Benedict durch Dem. Gley und Herrn Becker gewesen sei. Er wendet dabei Manches gegen die ernsten Scenen ein und tadelt, daß das Stück nicht italienische, sondern englische Charaktere schildere, von denen er noch den der Beatrice chargirt nennt.

Hermann v. Friesen, welcher bestätigt, daß das Stück damals nur getheilten Beifall gehabt habe, nimmt es gegen den vielfach gehörten Vorwurf in Schutz, daß Benedict und Beatrice durch denselben Kunstgriff hintergangen würden.

Von der Darstellung am 31. Juli 1860 ward (im Dresdner Journal) besonders die Beatrice von Frl. Ulrich hervorgehoben, die noch immer

eine glänzende Leistung derselben ist. An Dawison wird besonders 'die fein distinguirte Betonung, künstlerische Abwechslung in der Stufenfolge der Satire, der Ironie und des Humors', so wie die Durchgeistigung des Dialogs gerühmt. Auch das Ensemble wird vorzüglich und der Ambrosius von Räder ergötzlich genannt. Der Beifall sei ein ganz außerordentlicher gewesen.

Coriolan.

Es ist das Verdienst Karl Gutzkow's, diese Tragödie nach der Schlegel'schen Uebersetzung auf der Dresdner Bühne eingeführt zu haben wenn er selbst auch zu weit darin geht, den Erfolg vorzugsweise seiner Bearbeitung zuzuschreiben, wie das in seinem Dionysius Longinus S. 96 mit den Worten geschieht: 'ein Stück, das sich auf keiner Bühne erhalten hat, wo man nicht meine Einrichtung gegeben'. Die erste Aufführung fand am 27. Sept. 1847 statt. Neu einstudirt erscheint es am 25. Nov. 1855. Die Besetzungen waren folgende:

	27. Sept. 1847.	25. Nov. 1855.
Coriolan . . .	Emil Devrient.	Emil Devrient.
Volumnia . . .	Frl. Berg.	Frl. Berg.
Virgilia . . .	Mad. Schlegel.	Frl. Löhn.
Menenius . . .	Ed. Devrient.	Quanter.
Cominius . . .	Winger.	Winger.
T. Lartius . .	Gerstorfer.	Gerstorfer.
Sic. Velutus . .	Porth.	Porth.
Jun. Brutus . .	Quanter.	Meister.
Appius . . .	Schmidt.	Wilhelmy.
Valeria . . .	Frl. Sanger.	Frl. Michalesi.
Tull. Aufidius .	Walther.	Walther.
Bürger . . .	Koch, Meister, Räder etc.	Koch, Kramer, Räder etc.

Die Aufführung dieses Trauerspiels gehört zu dem Ausgezeichnetsten, was die Dresdner Bühne in jener Zeit darbot, besonders in der Besetzung vom 27. Sept. 1847. Die künstlerische Individualität Emil Devrient's kam dem Charakter des Coriolan, wie keinem zweiten der tragischen Helden Shakespeare's entgegen. Die Volumnia von Frl. Berg gehörte ebenso zu ihren besten Rollen, wie der Menenius zu denen Ed. Devrients zählte.

Die Komödie der Irrungen.

Dieses Lustspiel wurde zum ersten Male am 8. Nov. 1851 nach der Uebersetzung des Grafen Baudissin und in der Bearbeitung Karl v. Holtei's in 3 Akten und zwar, begünstigt durch die Aehnlichkeit der

beiden Brüder Emil und Eduard Devrient und das Interesse, welches dieses Zusammenspiel bot, mit großem Erfolge gegeben, der sich bis zum Abgange des letztgenannten Darstellers erhielt. Ein am 24. Febr. 1854 wiederholter Versuch, bei welchem Emil Bürde für Eduard Devrient eintrat, konnte natürlich nicht auf den ersten Anlauf ein gleiches Resultat bieten. Gleichwohl blieb es bei dieser einen Vorstellung. Die Besetzung des Stücks war am 8. Nov. 1851 folgende:

Solinus	Walther.	Angelo	Meister.
Aegeon	Porth.	Zwick	Koch.
Antipholus von Ephesus	Ed. Devrient.	Aemilia	Frl. Berg.
Antipholus von Syrakus	Em. Devrient.	Adriana	Fr. Bayer-Bürck.
Dromio von Ephesus .	Kramer.		
Dromio von Syrakus .	Räder.	Julia, eine Wittwe	Fr. Haase.
Balthasar	Wilhelmy.	Eine Curtisane .	Frl. Genast.

Antonius und Cleopatra.

Die erste Vorstellung dieses Dramas in einer Bearbeitung von Dr. Julius Pabst nach der Uebersetzung von L. Tieck fand am 1. Jan. 1852 statt. Die Besetzung war folgende:

Marc. Antonius . .	Em. Devrient.	Thyreus . .	Meister.
Oct. Cæsar . . .	Walther.	Menas . .	Abiger.
Sext. Pompejus . .	Quanter.	Taurus . .	Laube.
Domit. Enobarbus .	Ed. Devrient.	Canidius .	Weiß.
Eros	Liebe.	Alexas . .	Böhme.
Scarus	Kramer.	Diomedes .	—
Mäcenas	Winger.	Cleopatra .	Fr. Bayer-Bürck.
Dercetas	Wilhelmy.	Octavia . .	Fr. Haase.
Agrippa	Haase.	Charmion .	Frl. Löhn.
Proculejus	Gerstorfer.	Iras . . .	Bertha Bunke.

Wie Otto Banck im Dresdner Journal sehr richtig hervorhebt, bietet kein zweites Stück Shakespeare's in Bezug auf den Scenenwechsel gleiche Schwierigkeiten. Schon hierin lag eine Klippe für den Bühnenerfolg. Er wurde aber auch noch dadurch erschwert, daß es den Darstellern der beiden Hauptrollen zu wenig gelang das Charakteristische lebendig herauszuarbeiten.

König Lear.

Nachdem diese Tragödie hier früher nur in der Schröder'schen Bearbeitung gegeben worden war, kam sie am 25. März 1824 zum ersten Male in der Uebersetzung von Voß zur Aufführung. Neu einstudirt

begegnen wir ihr am 23. Nov. 1845, am 14. Febr. 1854 und am 1. Oct. 1857. Die Besetzungen bei diesen Vorstellungen waren:

	25. März 1824.	23. Nov. 1845.	14. Febr. 1854.	1. Oct. 1857.
Lear . .	Hellwig.	C. Devrient a. G.	Em. Devrient.	Dawison.
Frankreich	Wilhelmy.	Scholz.	Haase.	Dettmer.
Burgund .	Herrmann.	Seiß.	Gerstorfer.	Gerstorfer.
Cornwall .	Mayer.	Kriete.	Kramer.	Kramer.
Albanien .	Kanow.	Gerstorfer.	Bürde.	Maximilian.
Gloster .	Werdy.	Winger.	Porth.	Porth.
Kent . .	Julius.	Quanter.	Winger.	Winger.
Edgar . .	C. Devrient.	Haase.	Liebe.	Liebe.
Edmund .	Pauli.	Kramer.	Walther.	Walther.
Der Narr .	Burmeister.	Ed. Devrient.	Quanter.	Quanter.
Oswald .	Keller.	Heine.	Meister.	Meister.
Goneril .	Mad. Werdy.	Frl. Berg.	Frl. Löhn.	Frl. Berg.
Regan . .	Mad. Müller.	Mad. Mitterwurzer.	Mad. Mitterwurzer.	Mad. Mitterwurzer.
Cordelia .	Mad. Schirmer.	Frl. Bayer.	Fr. Bayer-Bürck.	Fr. Bayer-Bürck.

Nachstehende Rollen hatten bis mit 1860 überhaupt nacheinander folgende Besetzungen:

a) im Engagement:

Lear: Hellwig, C. Devrient, Porth, Schöpe, Em. Devrient, Dawison.
Cordelia: Mad. Schirmer, Dem. Fournier, Dem. Berg, Dem. Bayer, (Bayer-Bürck), Frl. Ulrich.
Edgar: C. Devrient, Becker, Em. Devrient, Heckscher, Em. Devrient, Haase, Liebe, Sontag.
Gloster: Burmeister, Werdy, Winger, Porth, Bürde.
Edmund: Pauli, Kapus, Pusch, Weymar, Ascher, Kramer, Walther.
Narr: Burmeister, Pauli, Koch, Ed. Devrient, Quanter.

b) im Gastspiel:

Lear: 21/8. 1833 Anschütz, 28/4. 1835 Jerrmann, 28/8 1837 Anschütz, 25/10. 1842 Döring, 23/11. 1845 C. Devrient.

Ueber die erste der oben gedachten Aufführungen liegt eine umfassende Mittheilung von Tieck (Dram. Blätter II, S. 35) vor. In dieser heißt es unter Andrem: 'Das hiesige Theater verdient das Lob, daß es vielleicht das Erste und bis jetzt das Einzige in Deutschland, selbst in dem neuen England ist, welches versucht hat, diese (Shakespeare's) Schauspiele unverkürzt und unverändert zu geben'. 'Die Aufführung (des Lear) war hier deswegen eine gelungene zu nennen, weil alle Mitspielenden oder die meisten von der Größe der Aufgabe durchdrungen waren und alle Kräfte anstrengten, sie würdig zu lösen'. Hellwig, der die Rolle des Lear zu einer Zeit spielte, da er schon selbst von den

ersten Anfällen der Krankheit heimgesucht worden war, deren Spiegelbild er darin darzustellen hatte, und welcher er kurze Zeit später erlag, entwickelte nach Tieck's Urtheile darin eine überraschende Kraft: 'er war so ganz in seiner Rolle aufgegangen, daß man das Individuum des Schauspielers vergaß. Seine Kraft verließ ihn nie, wenn er sie zuweilen auch mehr steigern konnte. Am furchtbarsten war die Scene des vierten Aktes. Das meiste im ersten trefflich, vorzüglich der Schluß. Die Riesengestalt des Königs erschien immerdar würdig'. Auch das Zusammenspiel wird gelobt. 'Kent (Herr Julius) war vortrefflich, Anstand, Adel, tiefes Gefühl, und als Cajus ein eigner treuherziger Humor, der nach und nach der Empfindung wieder Platz machte. Edmund (Herr Pauli) brav, vielleicht etwas zu scharf, die heftigen Scenen trefflich. Gloster (Herr Werdy) etwas zu monoton; der Schluß des dritten Aktes trefflich. Der Narr (Herr Burmeister) sehr originell, komisch und herzlich zugleich. Die Uebergänge in der Rührung vortrefflich'. Carl Devrient's Edgar wurde dagegen schwach, Mad. Schirmer's Cordelia zu declamatorisch befunden.

Herm. v. Friesen in seinem Leben Tieck's (I, S. 132) berichtet, daß Tieck bei der erneuten Aufführung des Dramas, 3. Febr. 1829, Manches gemildert hatte. Ueber C. Devrient's Lear lesen wir hier, daß er viele schöne und ergreifende Momente bot, aber kein zusammenhängendes, harmonisches Ganzes. Auch sei seine Jugend zu sehr aus der Rolle hervorgetreten. Hier wird noch Becker als Edgar, Frl. Fournier als Cordelia, Mad. Mewius und Mad. Müller als Goneril und Regan gelobt, bei Pauli, als Narrn, trotz großem Lob, doch Anstoß an der Trockenheit und Herbigkeit seines Humors genommen.

Der größte Darsteller des Lear, welcher in diesem Zeitraum auf der Dresdner Bühne erschien, war unzweifelhaft Anschütz. 'Man war bis zum höchsten Grade der Illusion hingerissen — sagt Herm. v. Friesen von ihm — indem man jede Schattirung dieses wunderbaren Charakters ausgeführt sah. Die Vertheilung des Reichs, in der mancher neuere Kritiker bald ein kindisches, bald sogar ein aberwitziges Beginnen hat tadeln wollen, wurde als ein Akt leidenschaftlicher Uebereilung erklärlich'. — Daß Emil Devrient die Rolle des Lear sich anzueignen versuchte, darf nur als ein Verkennen seiner schauspielerischen Kraft und Individualität angesehen werden. — Auch Dawison befriedigte in dieser Rolle nicht in dem Maße, als man es von diesem Künstler erwartet hatte. Er verlor zu jener Zeit überhaupt schon über das geistreiche und in jedem einzelnen Momente auf Effekt ausgehende Detail die großen, einfacheren Linien des Ganzen aus dem Auge, die dieser Charakter vor vielen andren fordert und worin, wie ich urtheile, grade die Stärke von Anschütz bestand. — Was Emil Devrient nicht als Lear gelang, das

erreichte er um so glänzender als Edgar, der durch ihn eine überaus poetische Ausführung fand. Die Cordelia von Frl. Bayer dürfte wohl kaum übertroffen worden sein.

Othello.

Diese Dichtung wurde im vorliegenden Zeitraum noch einmal, am 9. Febr. 1877, in der älteren Bühnenbearbeitung gegeben. Am 19. April 1827 wurde sie für immer durch die für die Bühne eingerichtete Uebersetzung von Voß verdrängt, die am 17. Sept. 1838 und 17. Dec. 1854 neu einstudirt erschien. Die Besetzungen waren folgende:

	9. Febr. 1817.	19. April 1827.	17. Sept. 1838.	17. Dec. 1854.
Doge . .	—	Burmeister.	Burmeister.	Winger.
Brabantio .	Haffner.	v. Zahlhas.	Porth.	Porth.
Gratiano .	—	Geiling.	Geiling.	Dittmarsch.
Lodovico .	Sommerfeld.	Burmeister S.	Böhme.	Haase.
Othello . .	Kanow.	Becker.	Weymar.	Dawison.
Cassio . .	Julius.	C. Devrient.	Hellwig.	Bürde.
Jago . .	Geyer.	Pauli.	Pauli.	Quanter.
Rodrigo .	Drewitz.	Haas.	Klauer.	Liebe.
Montano .	—	Genée.	Kriete.	Gerstorfer.
Desdemona	Mad. Schirmer.	Mad. Schirmer.	Dem. Bauer.	Fr. Bayer-Bürck.
Emilia . .	Dem. Christ.	Mad. Pauli.	Dem. Berg.	Frl. Löhn.
Bianca . .	—	Mad. Müller.	Dem. Grund.	—

Die Besetzung der Hauptrollen zeigt innerhalb dieses Zeitraums keine weitere Veränderung.

Die Vorstellung von 1817 findet sich in der Dresdner Abendzeitung durch Böttiger sehr belobt. Kanow, als Othello, wird große Anerkennung gezollt, noch entschiedenere Geyer als Jago. An Julius, als Cassio, wird besonders die Verzweiflung über den Verlust seiner Offiziersehre hervorgehoben. Der Arglosigkeit, welche Mad. Schirmer der Desdemona, der Anspruchslosigkeit, die sie der Liebe derselben verliehen, wird hohe Bewunderung zu Theil. Wenn Tieck sich 1824 weniger günstig über sie äußert, so darf nicht vergessen werden, daß sieben Jahre dazwischen lagen und seine Einwürfe vornehmlich gegen ihr Alter gerichtet sind, das dieser Rolle, welche nach ihm die edelste Naivetät, die reinste Kindlichkeit fordere, nicht mehr gerecht werden konnte. Von besonderer Wichtigkeit ist die Bemerkung, daß es immer ein Verlust sei, wenn die Darstellerin dieser Rolle nicht singen könne: 'Das Sonderbare, Peinliche und zugleich ganz Häusliche jener wunderbaren Scene' werde dadurch gestört. Auch Becker wird nur mit Einschränkung gelobt, ebenso C. Devrient, als Cassio, der in der Trunkenheitsscene seinen Vorgänger

nicht erreicht haben dürfte. Am vollsten klingt noch das Lob von Pauli, als Jago, in welcher Rolle er später noch so vortrefflich wurde.

Der Othello Dawison's gehörte unstreitig mit zu seinen glänzendsten Leistungen, wennschon auch hier, besonders im Anfang, eine noch einfachere, schlichtere Größe wohlgethan haben würde. Auch die Desdemona gehörte, besonders anfänglich, zu den schönsten tragischen Leistungen von Frau Bayer-Bürck.

Macbeth.

Diese Dichtung wurde noch zwei Mal (2. Sept. 1817 und 21. Aug. 1819) gelegentlich zweier Gastspiele von Sophie Schröder in der Schiller'schen Bearbeitung gegeben. Am 18. März 1836 fand die erste Darstellung der für die Bühne eingerichteten Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung statt. Eine Bearbeitung dieses Stücks von Eduard Devrient nach den Uebersetzungen von Schiller und Voß mit Musik von Reißiger und Rastrelli ging am 1. Januar 1851 in Scene. Am 1. October 1855 kam endlich noch eine Bearbeitung von Franz Dingelstedt nach Schiller, Tieck und Kaufmann zur Darstellung. Die Besetzungen waren folgende:

	2. Sept. 1817.	18. März 1836.	1. Jan. 1851.	1. Oct. 1855.
Duncan	Drewitz.	Werdy.	Ed. Devrient.	Winger.
Malcolm	Wilhelmy.	Heckscher.	Liebe.	Liebe.
Donalbain	Simon.	Dem. Grund.	Frl. Löhn.	Frl. Löhn.
Macbeth	Hellwig.	Weymar.	Winger.	Dawison.
Banquo	Sommerfeld.	Pauli.	Porth.	Walther.
Macduff	Schirmer.	Em. Devrient.	Em. Devrient.	Bürde.
Fleance	Heine.	Dem. Knackfuß.	Frl. Schuster.	—
Siward	Geyer.	Dittmarsch.	Dittmarsch.	Gerstorfer.
Sein Sohn	Hauser.	Böhme.	Holm.	Fischer.
Rosse	Genast.	Stölzel.	Kramer.	Kramer.
Angus	Burmeister.	Burmeister.	Gerstorfer.	Hollmann.
Lenox	Metzner.	Rheinwald.	Wilhelmy.	Haase.
Arzt	Hermann.	Keller.	Meister.	Meister.
Pförtner	Häcker.	Koch.	Koch.	Porth.
Alter Mann	—	Fischer.	—	—
Zwei Mörder	Schwarz etc.	Geiling. Risse.	Abiger. Risse.	Wilhelmy. Marchion.
Lady Macbeth	Sophie Schröder a. G.	Dem. Bauer.	Dem. Berg.	Dem. Berg.
Kammerfrau	Dem. Streubel.	Dem. Herold.	Mad. Mitterwurzer.	Mitterwurzer.
Hekate	Mad. Schirmer.	Dem. Tietz.	Mad. Huber.	Mad. Huber.
Drei Hexen	Dem. Christ. Dem. Schubert. Dem. E. Zucker.	Mad. Müller. Mad. Hartwig. Mad. Drewitz.	Mad. Wächter. Frl. Jäckel. Frl. Wohlbrück.	Mad. Wächter. Mad. Perenz. Frl. Löhn.
Menteth (verw. Krieger)	—	Pauli.	Quanter.	Conradi.
Cathneß	—	Schöne.	—	—

Sonst zeigt die Besetzung der Hauptrollen innerhalb dieses Zeitraums keine Veränderung. Auch ist außer den beiden Gastspielen von Sophie Schröder kein weiteres hier zu verzeichnen.

Die Darstellung der Schröder ist ohne Zweifel die bedeutendste, welche hier die Rolle der Lady Macbeth gefunden. Böttiger berichtet darüber, daß sie bis zur letzten Scene 'als hoffende, als ihrer Sache stets sichre, durch Herrschgier entweibte Verbrecherin' erschienen sei und bezeichnet es als das Geheimnißvolle ihres Spiels, 'daß sie darüber gleichwohl die liebende Gattin nicht unterdrückt, daß sie wirklich Liebe zu ihrem Gatten gezeigt oder doch diese trefflich erheuchelt habe. Ein sehr kunstreich verschmolzenes und doch furchtbar wahres Spiel!' — Auch Hellwig wird gelobt, nur sei ihm das Weiche überall weniger, als das Schroffe, Gewaltige gelungen. In späterer Zeit erwarb sich Frl. Berg als Lady Macbeth viel Anerkennung, besonders im Zusammenspiel mit Dawison, der, wie immer, durch geistvolles, zum Theil auch großartiges Detail interessirte, dem es aber im Ganzen doch auch für diese Rolle an einfacher Größe gebrach.

Cymbellin.

Dieses an Schönheiten reiche Drama ging in der Uebersetzung und Bearbeitung von August Bürck am 22. März 1851 zum ersten Male, doch ohne den erwarteten Erfolg über die Dresdner Bühne. Die Besetzung war folgende:

Cymbellin	Porth.	Jachimo .	Walther.
Cloten . .	Kramer.	Pisanio . .	Quanter.
Leonatus .	Em. Devrient.	Cornelius .	Rottmeyer.
Bellarius .	Ed. Devrient.	Die Königin	Frl. Berg.
Guiderius .	Liebe.	Imogen . .	Fr. Bayer-Bürck.
Arviragus .	Holm (Sontag).	Helena . .	Frl. Wokurka.
Philario .	Gerstorfer.		

Zur Kritik der Doppeltexte des Shakespeare'schen King Henry VI.

(Part II—III.)

Von

Nicolaus Delius.

Im dreizehnten Jahrgange dieses Jahrbuchs hatte ich, als ich die letzten Publikationen der 'New Shakspere Society' und speciell eine Abhandlung der Miss Jane Lee über das oben angegebene Thema besprach, meine Ansicht dahin präcisirt, daß ich die Entstehung der ersten Einzeldrucke der beiden letzten Theile des King Henry VI. der Mitwirkung eines untergeordneten Dichterlings zuschrieb, 'der die unvollständig und ungenau dem diebischen und unrechtmäßigen Verleger verschafften Stücke des bereits vollständig aufgeführten King Henry VI. (Part II—III) nothdürftig mit eigenen untergeordneten Zuthaten ergänzte und zusammenflickte'. — Das Hauptmoment dieser Ansicht, daß die betreffenden beiden Shakespeare'schen Stücke in der Gestalt, wie sie später in der Folioausgabe erschienen, bereits auf der Bühne vorhanden waren, ehe sie verstümmelt im Drucke erschienen, steht mir noch jetzt ebenso fest, wie die Betheiligung eines untergeordneten Anonymus an der Herstellung der unrechtmäßigen Ausgaben des 'First Part of the Contention etc.' (1594) und der 'True Tragedie etc.' (1595). Im Uebrigen aber muß ich meine Auffassung dahin modificiren, daß jenem Anonymus keine unvollständige und ungenaue Abschrift der beiden Shakespeare'schen Dramen vorgelegen hat, sondern eine vollständige und genaue. Die Abweichungen, die er sich bei seiner Redaktion erlaubte, indem er überall wegließ und nur in seltnen Fällen zusetzte, erscheinen daher nicht als durch eine etwaige mangelhafte Beschaffenheit des ihm vorliegenden Textes veranlaßte und

gleichsam gebotene, sondern als rein willkürliche. Es kam ihm und seinem Auftraggeber, dem Verleger, lediglich darauf an, das lesende Publikum mit einem dürftigen Surrogate der auf der Bühne längst bekannten und beliebten beiden Dramen zu täuschen und dabei doch den Schein einer gewissen Originalität, vor den Schauspielern als Inhabern des rechtmäßigen Manuscripts, zu bewahren. Deshalb wurde zunächst der Titel geändert, — denn Shakespeare und seine Schauspieler haben von jeher die beiden Dramen als Theile der ganzen Tetralogie der Yorks und Lancasters so betitelt, wie die Folioausgabe sie bezeichnet — die Namen des eigentlichen Verfassers und seiner Schauspielgesellschaft, die 1594 und 1595 bekannt genug waren, wurden verschwiegen, und der Text, um die Ausgabe möglichst billig herzustellen und zu debitiren, an allen Stellen, wo es dem Herausgeber irgend thunlich erschien, verkürzt. Und zwar geschah das in der Weise, daß alles auf den Gang der Handlung Bezügliche beibehalten, alles Weitere aber, so weit es lediglich zur Charakteristik und zur Ausmalung gehörte, unbarmherzig gestrichen wurde und nur hie und da — Dank der durchgängigen redaktionellen Fahrlässigkeit — fragmentarisch stehen blieb. Wenn der Herausgeber in dieser negativen Weise dem Texte, der ihm vorlag, übel mitspielte, so entstellte er ihn auch positiv durch Nichtachtung des Shakespeare'schen Verses und Ausdrucks, an deren Stelle er, wie und wo es ihm gerade einfiel, seinen eignen Vers, öfter auch gar keinen, und seinen eignen Ausdruck setzte, sei es aus der oben erwähnten Nachlässigkeit, sei es aus dem Bestreben, auf das schon hingedeutet wurde, seinem Machwerk den kümmerlichen Anschein eines selbständigen Originals zu verleihen. Auf dieses Conto mögen denn auch die gelegentlich angebrachten Zuthaten und die Vertauschungen Shakespeare'scher Eigennamen mit eignen zu setzen sein, in welchen manche Kritiker die Spuren einer vorhergegangnen Arbeit namhafter Dramatiker vor oder mit Shakespeare zu entdecken vermeinen.

Je nach Maßgabe dieser verschiedenen Wahrnehmungen läßt sich die behauptete Priorität des Foliotextes vor dem Quartotext von verschiedenen Standpunkten aus beweisen oder doch wahrscheinlich machen. Zunächst vom Standpunkte der Metrik: die lahmen, unvollständigen oder überzähligen Verse der Quartos finden einfach ihre Correctur in einer Collationirung mit den entsprechenden, regelrecht gebauten Versen der Folio, ohne daß wir darum der Hypothese beizupflichten hätten, Shakespeare habe sich der nachträglichen Mühe unterzogen, die metrischen Incorrectheiten eigner oder fremder Jugenddramen später zu verbessern, man sieht nicht recht, zu welchem Zwecke. — Ferner vom Standpunkt der Phraseologie, wo ein ähnliches Verfahren einzuschlagen wäre, insofern sich die scharfen, matten, theilweise ungehörigen und unverständlichen

Ausdrücke, von denen der Quartotext wimmelt, einfach beseitigen ließen durch die Wiederherstellung der entsprechenden ächten Lesarten, welche der Foliotext bietet. Denn daß Shakespeare erst später diese sich von selbst ergebende Remedur habe eintreten lassen an Werken, die zuvor er selbst oder ein Andrer mit solchen Gebrechen behaftet in die Welt geschickt, das ist hier eben so unwahrscheinlich, wie vorher auf dem metrischen Gebiete.

Endlich läßt sich das Vorhandensein des vollständigen Foliotextes *vor* dem unvollständigen Quartotext begründen durch eine Musterung aller Streichungen, welche sich der Redakteur des letztern an dem erstern gestattet hat. Diese Streichungen sind zweierlei: sie betreffen entweder solche Reden oder Redefragmente, von denen es zwar wahrscheinlich, aber nicht bis zur Evidenz nachweisbar ist, daß sie in der Handschrift standen, insofern der Context durch ihren Ausfall nicht gelitten hat. Oder sie betreffen solche Stellen, die eine offenbare Lücke im Sinn und Zusammenhang verrathen — eine Lücke, die sich allemal ganz einfach aus einer Collationirung des Foliotextes zugleich bestätigen und ergänzen läßt.

Wenn ich nun für mein Beweisverfahren diesen letzteren Weg einschlage, so geschieht das nicht nur, weil ich ihn für den am sichersten zum Ziele führenden halte, sondern auch weil er der kürzeste ist. Eine metrische oder eine phraseologische Argumentation würde, um vollständig zu sein, einen beträchtlichen Theil der Doppeltexte in Citaten nebeneinandergestellt und commentirt vorführen müssen und so einen größern Raum erfordern, als ich füglich hier beanspruchen darf. Für meinen Zweck genügte es, auf den betreffenden Passus jedesmal nach der Zeilenzählung der Cambridge- und der Globe-Edition hinzuweisen und dabei in kürzester Fassung die Lücken zu bezeichnen, welche der Anonymus (A.) an der entsprechenden Stelle seines Quartotextes offen gelassen und veranlaßt hat. Da es sich eben um Lücken, d. h. um Auslassungen handelt, so war in den seltensten Fällen eine Citation des Quartotextes thunlich. Für diejenigen Leser aber, die meine Noten durch eine Collation beider Texte zu verificiren wünschen, bemerke ich, daß ein buchstäblich genauer Abdruck des 'First Part of the Contention etc.' und der 'True Tragedie etc.' in den Einleitungen zu meinen Ausgaben des King Henry VI. (Part II—III) zu finden ist.

Second Part of King Henry VI.

A. 1. Sc. 1., Z. 19—20. Die geflissentliche Wiederholung des *lend* hat A. verwischt.

Z. 23 kann nicht erst später vom Dichter hinzugefügt sein. — Die folgende Antwort der Königin ist ein Machwerk des A., an die Stelle der Shakespeare'schen Vorlage gesetzt. Dasselbe gilt von der sich daran schließenden Rede des Königs.

Z. 72 muß von vornherein im Text gestanden haben. Im Folgenden vermischt A. das auf Heinrich V. und Bedford Bezügliche mit einander: die Tapferkeit des Erstern und die Politik des Andern. Die Apostrophe an die übrigen anwesenden Lords (Z. 79—82) muß schon im Originaltext gestanden haben und ist von A. gestrichen, der ungehörig schon in diese Rede hineingebracht hat, was Shakespeare erst in Gloster's folgender Rede von Suffolk aussagt. Ebenso sind Z. 137—38, die nur im Munde Gloster's gegen Winchester ihren rechten Sinn haben, von A. schon vorher dem Letztern gegen den Erstern zuertheilt.

Z. 144—45 müssen als nothwendige Ergänzung von Z. 143 schon in der Vorlage gestanden haben. — A. lässt endlich den Cardinal seine Rede schliessen, mit dem was der Dichter erst den Buckingham sagen lässt, was A. an der betr. Stelle noch einmal ungeschickt wiederholt.

Z. 177—78. A. verwischt durch Auslassung dieser Zeilen den Contrast zwischen Gloster und Winchester, den der Context erfordert. — Die dann folgenden Repliken Warwick's und York's auf Salisbury's Aufforderung sind geradezu unentbehrlich und doch von A. gestrichen. — A. hat dafür ungeschickt genug hier dem Warwick und York kümmerliche Bruchstücke früherer Reden (Z. 110 u. f. Z. 123—25) zuertheilt.

In York's Monolog (Z. 209—254) strich A. mit Beibehaltung des ersten Verses den ganzen ersten Theil (210—230), den der zweite Theil schlechterdings zu seiner Voraussetzung hat.

A. 1. Sc. 2., Z. 25—30. Eine Probe ungeschickter Zusammenziehung von Seiten des A. Im Original wird Gloster's Amtsstab von Winchester zerbrochen, und auf den beiden Enden stecken die Häupter von Somerset und Suffolk — also ein Traum mit richtiger Vorbedeutung. A. streicht den erstern unentbehrlichen Zug und setzt dann an Somerset's Stelle den Cardinal, der aber gar nicht enthauptet wird, sondern in seinem Bette stirbt. — In dem Monolog Hume's wird der Cardinal neben Suffolk als Anstifter der Intrigue gegen das Gloster'sche Ehepaar in erster Linie bezeichnet, und das verlangt der Zusammenhang als ein selbstverständliches Moment. — A., um einige Zeilen zu sparen, läßt den Suffolk allein dabei figuriren.

A. 1. Sc. 3., Z. 39—97. Die Wechselreden zwischen der Königin und Suffolk, die im Original ein wohlgeordnetes Ganze bilden, hat A. jämmerlich verstümmelt und in Unordnung gebracht. Daß Suffolk in Tours zu Margarethen's Ehre turniert habe, ist u. A. ein charakte-

ristischer Zug, der nicht erst in einer späteren Bearbeitung hinzugefügt sein kann, ebenso wenig wie Margarethen's verächtliche Schilderung ihres frommen Gemahls.

Z. 126—35. Die allseitigen Anschuldigungen gegen Gloster's Regentschaft sind so nothwendig an ihrem Platze, daß sie in der Vorlage des A. vorhanden gewesen sein müssen und nur von diesem willkürlich gestrichen sind.

Z. 175—218. Die Episode des Waffenschmiedes muss von vornherein an dieser Stelle gestanden haben, während A. sie ungeschickt weiter nach vorn gerückt hat.

A. 1. Sc. 4. Auch diese Scene hat A. jämmerlich zusammengestrichen. Z. 46—47 muß schon in der Vorlage gestanden haben, denn daß die Herzogin auf York's bittere Hohnrede die Antwort schuldig geblieben wäre, die A. ausläßt, ist kaum anzunehmen bei dem Charakter, wie ihn der Dichter durchgeführt hat.

A. 2. Sc. 1., Z. 24. Diese und andere lateinischen Citate, welche sich in der Folio, aber nicht in den Quartos finden, wird Shakespeare schwerlich nachträglich erst eingeschoben haben. A. hat sie sicherlich in seiner Vorlage gefunden und als überflüssig gestrichen.

Z. 49. Daß Gloster dem König auf seine Frage die Antwort schuldig bleibt, die den König über den bei Seite geführten Wortwechsel der beiden Oheime täuschen und beruhigen soll, ist ganz undenkbar. A. hat aber die Frage stehen lassen und die Antwort gestrichen.

A. 2. Sc. 4., Z. 58—69. Gloster's Replik muß schon in der Vorlage gestanden haben, da sie auf die Apostrophe der Herzogin an ihn unentbehrlich erscheint. — In der That hat A. sie da vorgefunden und wenigstens einen Zug daraus (Z. 66) beibehalten, aber ihn schon vorher an ungehöriger Stelle angebracht.

Z. 108—9 muß A. schon als nothwendigen Gegensatz zu dem Vorhergehenden vorgefunden haben.

A. 3. Sc. 1., Z. 45—57. In Suffolk's Rede hat A. eine klaffende Lücke gelassen: die Anschuldigung eines Einverständnisses Gloster's mit seiner Gemahlin in ihren Praktiken. Ohne diese Partie wäre Suffolk's ganze Rede überflüssig. — Ebenso ungehörig strich A. (Z. 58—81) die folgenden Anschuldigungen der Uebrigen gegen Gloster und die darauf bezüglichen Repliken Heinrich's und Margarethe's, die auf Gloster's Verhaftung vorbereiten und daher nicht erst später hinzugefügt sein können. — Daß nach Gloster's Verhaftung und Heinrich's Weggange die Berathungen der Zurückgebliebenen zum Verderben des Erstern niemals in so auszugsweise dürftiger Gestalt entworfen sein konnten, wie sie A.

zusammengestrichen hat, sondern nur in *der* Gestalt, wie der Foliotext sie bietet, das ergiebt sich aus der flüchtigsten Collationirung.

Z. 282—330. In dieser Scene, wo es sich um die Ergreifung von Maßregeln gegen den Irischen Aufstand handelt, läßt A. unbegreiflich genug den Cardinal ein absolutes Stillschweigen beobachten, trotz seiner eminenten Stellung im Rathe der Königin. A. streicht nämlich einfach aus seiner Vorlage Alles, was der Dichter dem Cardinal zuertheilt hat.

Z. 331—384. York's Monolog ist von A. bis zur Unkenntlichkeit entstellt durch die willkürlichste Auslassung unentbehrlicher Bestandtheile. Was den Herzog veranlaßt hat, gerade den Jack Cade zum Werkzeuge seiner Pläne zu wählen: seine frappante Aehnlichkeit mit dem verstorbenen Mortimer, seine in Irland unter York's Augen bewiesene ungeschlachte Tollkühnheit, das Alles fehlt in den Quartos und kann doch unmöglich erst nachträglich in die Folio gekommen sein.

A. 3. Sc. 2., Z. 374—75. Natürlich muß der Cardinal in seiner Agonie und Vision dem Könige seine Gewissensqualen zugeflüstert haben, und nicht dem Geiste des Herzogs von Gloster, wie A. in seiner fahrlässigen Behandlung seiner Vorlage die Sache darstellt.

A. 4. Sc. 1., Z. 1—7. Diese einleitenden Worte, welche die Situation ausmalen und den Schauplatz schildern, auf welchem Suffolk's Ermordung vor sich gehen soll, müssen schon in der Vorlage gestanden haben, wie der Uebergang in Z. 8 deutlich beurkundet. — A. hat auch hier willkürlich gestrichen, wie eben so weiterhin in der langen Rede des Schiffscapitäns, der dem Suffolk das Register aller seiner Verbrechen noch einmal vorhält (Z. 70—105). Was A. davon in dem kümmerlichen Fragmente weniger Zeilen übrig gelassen hat, motivirt durchaus nicht die Replik Suffolk's, welche A. im Wesentlichen beibehalten hat, zum Beweise, daß ihm die vollständige Textrecension der Folio vorgelegen. — Die Anspielung auf den Aufstand Jack Cade's in Z. 100 strich A. im Widerspruche mit Shakespeare's bekannter Weise, auf die zunächst vorzuführenden Ereignisse hinzudeuten.

A. 4. Sc. 2, Z. 46—49. Das Wortspiel mit 'house' in doppeltem Sinne, verwischt A., indem er das Wort an der ersten Stelle streicht und inconsequent an der zweiten stehen ließ.

A. 4. Sc. 4. Der Bericht des Boten ist von A. aus der Ordnung, in welcher er im Urtext erscheint, durch Verstümmelung und Umstellung in die ärgste Confusion gebracht. Nicht von dem Rebellenheere im Allgemeinen wird gesagt, daß es den König Heinrich einen Usurpator nenne, sondern von Jack Cade und zwar mit Angabe des Grundes, weil *ihm*, als Lord Mortimer und Erben des Herzogs von Clarence, der Thron zukomme. Von Cade's Anhängern ist erst nachher die Rede. —

Ganz ungehörig ist es auch, daß bei A. der *Bote* dem Könige den Rath ertheilt, nach Kenilworth zu flüchten. Daß vielmehr dieser Rath von Buckingham ausgeht und zwar in motivirter Fassung (Z. 39—40), kann doch keine nachträgliche Verbesserung Shakespeare's gewesen sein, sondern muß in der ursprünglichen Handschrift gestanden haben. — Eben so hat A. seine Vorlage im Folgenden (Z. 43—48) mißhandelt. Als Grund, weshalb Lord Say den König nicht nach Kenilworth begleiten will, muß er von vornherein die Besorgniß geäußert haben, daß seine eigne Unpopularität den König gefährden möchte. Zur Beruhigung fügt er jedoch hinzu, er werde in London sich verborgen halten. — A. streicht beide nothwendigen Momente und läßt dafür den Say lediglich im Vertrauen auf seine Unschuld, die — in den Augen der fanatisirten Rebellen! — für ihn sprechen werde, zurückbleiben. Daß dieser Unsinn nicht in der Vorlage gestanden hat, ist wohl klar.

A. 4. Sc. 9. Den zweiten Theil dieser Scene (Z. 23—46) läßt A. aus, so unentbehrlich er auch zur Erklärung der Rückkehr York's und der mit ihm angeknüpften Verhandlungen (A. 5, Sc. 1) erscheint.

A. 4. Sc. 10. Daß in der Handschrift Cade's charakteristischer Monolog (Z. 1—14) dem Auftreten Iden's vorangegangen sein muß, ergiebt sich nicht blos aus dem Context im Allgemeinen, sondern speciell aus der detaillirten Bühnenweisung, mit der A. den von ihm gestrichenen Monolog zu ersetzen versucht.

A. 5. Sc. 1. Iden, von Heinrich nach seinem Namen und Rang befragt, giebt sich als armen Squire aus Kent kund. Daran anknüpfend räth Buckingham dem König, ihm den Ritterschlag zu ertheilen, was denn der stets von Andern geleitete Heinrich bereitwillig thut. So muß der Verlauf im Original gewesen sein, wie wir ihn Z. 73—80 auch lesen. Bei A. fällt nicht nur Buckingham's Intervention fort, sondern auch Heinrich, ohne den bisherigen Rang Iden's zu kennen, heißt ihn zum Empfange des Ritterschlags niederknieen und fragt ihn erst da, wie er heiße. — Z. 148—49. Die erste Zeile hat A. aus der Vorlage entlehnt, aber die zweite, ohne welche jene unvollständig bleibt, ausgelassen. Daran schließt sich ein längerer Passus (Z. 151—195) der in der Handschrift gestanden haben muß, wie aus Z. 196—97 hervorgeht, die, von A. beibehalten, ohne das Vorhergehende durchaus unverständlich sind. Man sieht nicht, worauf sich Warwick mit seiner Spottrede, Clifford möge nur weiter träumen, beziehen könnte.

Third Part of King Henry VI.

A. 1. Sc. 1. Den ersten Theil dieser Scene hat A. ziemlich intact gelassen, aber indem er Z. 35—3 strich, die von der Absicht der Kö-

nigin, heute hier ihr Parlament zu halten, handeln, raubte er der beibehaltenen Rede Warwick's, die sich darauf beziehen, jeden Sinn.

Z. 124—130. A. hat diese Rede des Königs ungeschickt genug eingeleitet mit Bruchstücken aus dem Folgenden, die hier nicht hergehören. Heinrich kann unmöglich beginnen mit der Annahme, York möge gleiches Thronrecht besitzen mit ihm selber, und dann so fortfahren, wie er fortfährt.

Z. 211. Weshalb Exeter und Heinrich beim Auftreten der Königin wegschleichen wollen, das muß doch in der Handschrift eben so gut gestanden haben, wie es in der Folio steht: sie scheuen den Zornausbruch der Königin. A. läßt diesen erklärenden Zusatz aus. Die beiden folgenden leidenschaftlichen Reden der Königin (Z. 215—225 und Z. 230—256) hat A. in *eine* zusammengezogen mit Auslassung wesentlicher Uebergänge, die als solche im Original gestanden haben müssen. Margarethe will z. B. in's Feld ziehen zur Beschämung Heinrich's *und* zum gänzlichen Verderben des Hauses York. A. begnügt sich mit ersterem Zwecke und unterdrückt den weit wichtigeren zweiten.

A. 1. Sc. 2. Wenn York (Z. 74) sich erinnert, in Frankreich ehedem oft 'einer gegen zehn' gefochten zu haben, so bezieht er sich auf seine vorigen Worte (Z. 71) daß es sich jetzt darum handle, 'fünf gegen zwanzig' zu kämpfen. Letztere Zeile, obwohl von A. gestrichen, muß also in seiner Vorlage gestanden haben.

A. 1. Sc. 3, Z. 12—15. Aus dem Context ergiebt sich, daß in der Handschrift, wie in der Folio von dem 'armen Wicht' die Rede gewesen sein muß, der dem eingesperrten Löwen preisgegeben wurde, nicht von einem Lamme, wie A. mißverständlich gesetzt hat.

A. 1. Sc. 4, Z. 46 muß A. gestrichen haben: Clifford soll zuerst, wenn er es vor Erröthen vermag, dem York in's Angesicht blicken und *in Folge dessen*, sich in seine verläumderische Zunge beißen. Das Letztere ohne das Erstere gäbe keinen Sinn.

Z. 70. Dieser von A. ausgelassene Vers, der in sich alle Anklagen gegen York zusammenfaßt, muß schon in der Vorlage gestanden haben. Ihn als ein späteres Einschiebsel zu betrachten, ist undenkbar. — In derselben Rede der Margarethe steht bei A. Z. 92 ganz sinnlos: Man sieht nicht, womit York die Königin ergötzen soll. Erst die drei vorhergehenden Verse, die A. ausließ, liefern die Erklärung.

A. 2. Sc. 1. Edward muß um das Schicksal seines Vaters dieselben Besorgnisse hegen, wie sein Bruder Richard und auch in gleicher Weise äußern. Deshalb muß Z. 1—7 in der Urschrift gestanden haben. Ebenso muß Z. 8 so gelautet haben, wie sie in der Folio steht und die Frage enthalten, weshalb Richard so traurig aussehe. Das geht deutlich

genug aus Richard's Antwort (Z. 9) hervor. Dennoch hat A. die ersten sieben Verse ausgelassen und den achten verstümmelt. Weiterhin in Richard's Rede hat A. die Beziehung auf Clifford gestrichen, die im Original die Vergleichung York's mit einem Löwen einleitet. Indem er zugleich die sich daran schließende Vergleichung York's mit einem von Hunden gehetzten Bären strich, verliert der in Z. 18—19 enthaltene Schlußsatz alles Apropos.

A. 2. Sc. 2, Z. 81—83. A. verwischt hier in Edward's Anrede an Heinrich die Alternative, die im Original gestanden haben muß: Entweder soll Heinrich auf die Krone Verzicht leisten oder es auf die Entscheidung des Kampfes ankommen lassen. — Z. 146—49, die A. streicht, enthalten den nothwendigen vermittelnden Uebergang vom Vorhergehenden zum Folgenden. Der von Margarethe zum Hahnrei gemachte Heinrich wird contrastirt mit seinem heldenhaften Vater, dessen Glanz der Sohn bewahrt haben würde, wenn er eine andre Partie gemacht hätte. — Z. 163—64. A. hat hier die Beziehung auf Margarethe, die der Context bedingt, ganz verwischt und damit reinen Unsinn aus einer im Original ganz verständlichen Stelle gemacht: der Sonnenschein, d. h. die Gunst der Yorks hat Margarethen's Frühling geschaffen, und Margarethen's Sommer hat den Yorks keine Früchte getragen. —

A. 2. Sc. 3, Z. 8. Auf Warwick's Frage, die A. stehen läßt, muß doch eine Antwort erfolgen, und diese (Z. 9) hat A. gestrichen. — Z. 19—21. Die drastische Schilderung, wie Salisbury unter dem Bauche der *feindlichen* Rosse, die ihre Hufen färben mit seinem dampfenden Blute, seinen Geist aufgab, hat A. gestrichen. Daß sie ihm aber in der Handschrift vorlag, beweist sein matter Zusatz: Salisbury sei von *seinem* Pferde gefallen und eben so die erste Zeile in Warwick's folgender Rede (Z. 23): 'So möge denn die Erde trunken sein von unserm Blute', oder 'von seinem, d. h. Salisbury's Blute', wie A. ändert.

A. 2. Sc. 5, Z. 65—66. Wie der Vater, den der Sohn erschlug, auf das Schlachtfeld in Yorkshire kam unter die Yorkisten, das hat der ursprüngliche Dichter ausdrücklich erwähnt. Der Sohn kam von London im Dienste des Königs, und der Vater aus Warwickshire im Gefolge des Grafen von Warwick, der dem Herzoge von York Heerfolge leistete. A. hat das Erstere beibehalten, das Letztere aber verstümmelt.

Z. 99—100. In welcher Beziehung Heinrich auf dem Antlitz des gefallenen Soldaten die weiße und die rothe Rose der rivalisirenden Häuser York und Lancaster entdeckt, das muß, falls der Text deutlich sein sollte, schon in der Handschrift gestanden haben. A. strich aber die darauf bezüglichen beiden Verse.

Z. 134. In wessen Begleitung die Rache kommt, das erhellt aus

der vorhergehenden Rede der Königin, die A. strich und so den beibehaltenen ersten Vers Exeter's sinnlos machte.

A. 2. Sc. 6, Z. 30. Das in der Handschrift stehende 'bosoms' hat A. verkehrt gelesen und 'now come' daraus gemacht, wie er in der vorigen Scene (Z. 82) aus 'foemans face' sein 'famous face' gebildet.

A. 3. Sc. 1, Z. 22. Daß Margarethe und ihr Sohn nach Frankreich gegangen sind, um dort Beistand zu suchen, diesen Zweck muß der ursprüngliche Verfasser um so mehr angegeben haben, als gleich darauf gesagt wird, Warwick sei eben dorthin gegangen, um die Prinzessin Bona für Edward zu freien. In der Verstümmelung, die von A. herrührt, wird der erste Zweck ganz übergangen, und von dem zweiten unerwähnt gelassen, für wen Warwick um die französische Prinzessin wirbt.

Z. 56. Auf die Frage des Försters, wer er sei, antwortet der verkleidete König: Ich bin mehr als ich scheine, und weniger als wozu ich geboren wurde. Daraus macht A., der diesen Gegensatz nicht capirt hat, den Unsinn: Ich bin mehr als ich scheine, denn weniger sollte ich nicht sein.

A. 3. Sc. 2, Z. 82—84. Edward rühmt zunächst die Sittsamkeit der Lady Grey in ihrem Aussehen, dann ihre Klugheit in ihren Worten, und endlich alle ihre Reize, welche die Herrschaft in Anspruch nahmen. Anfang und Ende dieser drei Verse, die er in der Handschrift vorfand, zog dann A. zusammen in *einen* Vers, der sagt: ihr Aussehen sei ganz voll von Majestät. — Zwischen Z. 133 und Z. 146 fehlt bei A. die entsprechende Stelle, die den nothwendigen Uebergang bildet zu dem Folgenden. Wenn Richard fragt, welche *andere* Freuden die Welt gewähre, so muß doch vorhergehen, daß seine einzige Freude das Königthum sei.

A. 3. Sc. 3. An die Stelle der ersten 44 Verse dieser Scene hat A. der beliebten Abkürzung halber 9 Verse aus eignem Fabrikat gesetzt, deren Inhalt freilich ganz im Widerspruch steht mit dem Folgenden. Ludwig verspricht darin der Margarethe, ohne daß sie ihr Gesuch nur vorzutragen hätte, die Wiedereinsetzung ihres Gemahls in sein Thronrecht und die Entthrohnung Edwards. — Eben so sinnlos verstümmelt A. Margarethen's spätere Rede (Z. 65—77), von der er nur die drei ersten Verse stehen läßt: 'Hört mich reden', sagt also Margarethe bei A. und dann schweigt sie still. Indem so ihre Invectiven gegen Warwick gestrichen werden, nimmt es sich seltsam aus, wenn Letzterer doch darauf erwidert: 'Schmähsüchtige Margarethe!'

Z. 151—55. Diese Worte Warwicks beziehen sich auf das von Margarethe und Ludwig eben vorher Gesprochene (Z. 141—150) und verlieren diese Bezugnahme, wenn die vorhergehenden beiden Reden fehlen,

wie bei A. — Z. 212—221. Daß unter denen, die Ludwig noch mehr gegen Edward aufreizen, auch die Prinzessin Bona nicht fehlen darf, ist klar. Dennoch läßt A. diese ganze Partie aus, läßt aber inconsequenter Weise die folgenden Worte der Bona (Z. 227—28) stehen.

A. 4. Sc. 1, Z. 21—23. Der erste Theil dieser beißenden und charakteristischen Replik Gloster's paßt allein zu dem zweiten, den A. stehen ließ, während er den ersten jämmerlich verwässerte.

Z. 72—74. Auf diesen Schluß der Rede der Elisabeth, den A. wegließ, bezieht sich der Anfang von Edward's folgender Rede, die A. stehen ließ. Edward's Ermahnung, Elisabeth möge dem Stirnrunzeln seiner Brüder nicht schmeicheln, hat keinen Sinn, wenn sie diesen nicht geschmeichelt hat.

A. 4. Sc. 3. In Warwick's Apostrophe an Edward fehlen bei A. zwei Verse, die schon des Gegensatzes wegen im Original gestanden haben müssen: Z. 37 und 39. Edward wußte seine Abgesandten nicht zu behandeln, weil er sich nicht mit *einem* Weibe begnügen mochte, und wußte sich vor Feinden nicht zu bewahren, weil er das Wohl seines Volkes nicht zu fördern verstand. — Eben so ungehörig fehlt Z. 56 neben der Erwähnung der Prinzessin Bona die des Königs Ludwig, ihres Bruders.

Z. 60—64. 'Das Erste, das sie zu thun haben' ist natürlich, daß sie nach London marschiren und Heinrich aus seiner Gefangenschaft befreien, nicht aber, wie A. dafür setzt, daß sie Margarethe von Frankreich her citiren. Daß so in der Handschrift stand, geht daraus hervor, daß A. ungehörig Z. 62 auf Margarethen's Benachrichtigung bezieht, und Z. 63 unmittelbar darauf folgen läßt.

A. 5. Sc. 2, Z. 16—18. Ehe Warwick von seinen Runzeln als Königsgräbern spricht, wird er doch vorher die Gewalt seiner alle Verräthereien der Welt durchdringenden Augen erwähnt haben. A. aber läßt das Erstere stehen und streicht das Letztere.

Schiller's Bühnenbearbeitung des Othello.

Von

Gisbert Freih. Vincke.

Schiller hatte die Idee gehabt, den Cyclus der acht Königsdramen Shakespeare's für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Er schrieb an Goethe (28. November 1797):

„Ich las in diesen Tagen die Shakespearischen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richard's III. mit einem wahren Staunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblick nicht, ob sonst ein Shakespearisches ihm den Rang streitig machen kann. Die großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendiget, und nach der erhabensten Idee stellen sie sich neben einander. Daß der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zu statten; alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ist's, wie der Dichter dem unbehülflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte, und wie geschickt er das repräsentirt, was sich nicht repräsentiren läßt, ich meine die Kunst Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert.

„Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden. Wir müssen darüber wirklich conferiren."

Und Goethe antwortet gleich am folgenden Tage:

„Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespearischen Produktionen Sie anlocken könnte. Da so viel schon vorgearbeitet ist, und man nur zu reinigen, wieder auf's neue genießbar zu machen brauchte, so wäre es ein großer Vortheil. Wenn Sie nur erst einmal durch die Bearbeitung des Wallensteins sich recht in Uebung gesetzt haben, so müßte jenes Unternehmen Ihnen nicht schwer fallen.“

Aber Schiller steckte eben damals tief im Wallenstein, und der Gedanke, die Königsdramen über den Krieg der zwei Rosen zu bearbeiten, wurde nicht ausgeführt — ein Verlust für das deutsche Theater; denn was hätte er leisten können ‘mit aller Besonnenheit, deren er fähig war’!

Erst zwei Jahre später beschäftigte sich Schiller mit dem Macbeth. Darüber sagt ein Billet an Goethe (2. Februar 1800): ‘Seitdem ich das Original von Shakespeare mir von der Frau von Stein habe geben lassen, finde ich, daß ich wirklich besser gethan, mich gleich anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das Englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnöthige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen’.

Der Eine dieser ‘beiden Vorgänger’ war Eschenburg[1]), den Andern vermag ich nicht festzustellen: es gab damals bereits acht Macbeth-Bearbeitungen, theils gedruckt, theils im Bühnen-Manuscript. Der Schiller'sche Macbeth wurde in Weimar aufgeführt am 14. Mai 1800.

Nunmehr dachte Schiller daran, auch den Othello auf die Bühne zu bringen. Aber die (nach dem vorstehenden Billet an Goethe) beim Macbeth gewonnenen Erfahrungen bestimmten ihn ohne Zweifel, jetzt einen andern Weg einzuschlagen. Nicht Eschenburg's Prosa wurde als Grundlage gewählt, er beauftragte vielmehr den höchst begabten Johann Heinrich Voß den Jüngeren[2]), ihm eine Uebersetzung des Stückes zu fertigen. Dadurch ließ sich allerdings — unter der Voraussetzung einer treuen und doch poetischen Nachbildung des Originals, wie sie von Voß zu erwarten stand — das frühere ‘schwerfällige Medium der Vorgänger’ beseitigen, der ‘Geist des Gedankens’ mußte ‘viel unmittelbarer wirken’,

1) Conf. Sh.-Jahrb. IV, 383. E. Palleske (Schiller's Leben und Werke, X. Aufl. Bd. II. S. 474) sagt: ‘Schiller nahm, wie sich aus der Vergleichung der oft wörtlich übereinstimmenden Hexenscenen und dem Briefwechsel mit Cotta ergiebt, weder die Eschenburg'sche noch die Wagner'sche, sondern die von Gabr. Eckert in Mannheim hin und wieder veränderte, in Straßburg nachgedruckte Uebersetzung Eschenburg's zu Hülfe.’ Von Eschenburg selbst (XIII, 484) werden nur zwei Stellen beim Macbeth hervorgehoben, wo der Nachdruck sein Original verändert hat, und beidemal ist die Lesart des Nachdrucks von Schiller nicht adoptirt worden.

2) Geboren 1779, damals in Weimar Gymnasial-Lehrer.

und die 'unnöthige Mühe, sich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen', schwand um so mehr, weil ein mündlicher Verkehr jede wünschenswerthe Erläuterung leicht herbeiführen konnte. Voß, der fünfundzwanzigjährige, sah sich hier zum ersten Male der Aufgabe gegenüber, Shakespeare in's Deutsche zu übertragen; er widmete sich derselben mit allem Eifer, aber auch mit großer Gewissenhaftigkeit und feinem Verständniß — nicht bloß in philologischer Beziehung. Von dem Resultat berichtet er[1]: 'Mit dem Anfang des Jahres 1805 überlieferte ich Schillern den Entwurf einer getreuen Uebersetzung. Wir gingen hierauf gemeinschaftlich das Ganze durch, besprachen jede schwierige Stelle mit kritischer Umständlichkeit, fochten an, vertheidigten, änderten, bis es endlich ungefähr die jetzige Gestalt erhielt. In den wärmeren Frühlingstagen wollte Schiller das Stück einstudiren lassen und selbst die Probe dirigiren. Er hat dies nicht erlebt; sein Todestag kam früher als der erste Frühlingstag!' — Am 9. Mai 1805 war Schiller entschlafen, am 8. Juni wurde Othello in Weimar zum ersten Mal aufgeführt.

Heinrich Voß ließ dann 1806 seine Arbeit im Druck erscheinen; er hatte viele der Schiller'schen Aenderungen ohne Weiteres übernommen, bei andern hinderte ihn daran die Rücksicht auf wörtliche Treue, denn er gab ja nunmehr keine Bühnen-Bearbeitung, sondern eine Uebersetzung des Originals. Wer aber diesen ersten Druck mit dem späteren in der Gesammtübersetzung[2] vergleicht, der überzeugt sich auf den ersten Blick, daß letzterer durch allzuenges Anschmiegen an den englischen Text um Vieles undeutscher und schlechter geworden ist. Vielleicht hatte der alte Johann Heinrich, als er sich an dem Uebersetzungswerk der Söhne[3] betheiligte, ihnen zur Pflicht gemacht, daß seine Grundsätze, die im Laufe der Zeit immer pedantischer geworden waren, überall auch für sie maßgebend sein müßten; denn so erklärt sich wenigstens die jetzt hervortretende peinliche Wort- und Satztreue, auf Kosten der deutschen Sprache, nachdem Heinrich Voß früher eine freiere und leichtere Bewegung als richtig erkannt hatte. Aber es erklärt sich daraus auch, daß die Voßische Gesammt-Uebersetzung, welche Schlegel übertreffen

---

[1]) Shakespeare's Othello, übersetzt von Dr. Johann Heinrich Voß, Professor am Weimarischen Gymnasium. Mit drei Compositionen von Zelter. Jena, Fr. Frommann. 1806. Vorrede, S. VI.

[2]) Shakespeare's Schauspiele von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich Voß und Abraham Voß. Mit Erläuterungen. 9 Bde. Bd. 1—3. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1818—1819. Bd. 4—9. Stuttgart, J. B. Metzler, 1822—1829. Othello, Bd. VII, Abth. 1.

[3]) Von diesen war bereits erschienen: Schauspiele von William Shakespeare, übersetzt von Heinrich Voß und Abraham Voß. 3 Bde. Tübingen, J. G. Cotta, 1810—1815. (Sieben Stücke enthaltend.)

sollte[1]), längst dem Antiquar verfallen ist, während Schlegel in immer neuen Auflagen fortbesteht, während andere Uebersetzungen, die mit mehr oder minder Glück in seine Fußstapfen getreten sind, sich jedenfalls Anerkennung erwerben.

Seltsam genug waren die Schicksale des Voßischen Manuscripts mit den handschriftlichen Aenderungen Schiller's. Heinrich Voß[2]) hatte dasselbe seinem Freunde, dem Gymnasialdirektor B. R. Abeken zu Osnabrück, vermachen wollen. Er besann sich aber eines Andern und parcelirte vielmehr das Manuscript in 5 Theile. Von diesen hinterließ er nur drei Fünftel (den ersten, dritten und fünften Akt) dem Direktor Abeken, zwei Fünftel hingegen (den zweiten und vierten Akt) seinem Bruder Hans, Baumeister in Lahr.[3]) Abeken verschenkte dann wieder, als Dank für Gefälligkeiten, den dritten Akt an den Senator Culemann in Hannover. Die beiden Fünftel des Bauraths Voß sind, aller Nachforschung ungeachtet, nicht mehr zu ermitteln gewesen; die drei übrigen Fünftel (Akt I, III. V.) finden sich abgedruckt in der großen Schiller-Ausgabe[4]). Auf diesen drei Akten und den Aeußerungen von Heinrich Voß in der Vorrede zu seinem Othello beruht also unsere Kenntniß der Bühnen-Bearbeitung.

Schiller's Aenderungen der Voßischen Uebersetzung sind von dreierlei Art:

1) einfache Regiestriche, um den Gang der dramatischen Handlung zu beschleunigen, den Umfang des Stückes zu ermäßigen. Denn Othello hat im Original 3133 Verszeilen[5]), also etwa 1000 Verszeilen zuviel für einen heutigen Bühnenabend, aber auch zuviel für das Publikum vor fünfundsiebzig Jahren, welches doch — und zwar ganz besonders durch Schiller — daran gewöhnt war, sich auch längere Aufführungen gefallen zu lassen. Oder es handelt sich
2) um Glättung des Textes, um Wahl des Ausdrucks; denn da Schiller nur die Darstellung im Auge hatte, so durfte ihm ängstliche Wort-

[1]) Jean Paul (Briefwechsel zwischen Heinrich Voß und Jean Paul. Herausgegeben von Abraham Voß. Heidelberg, C. F. Winter, 1833) schreibt am 6. August 1822: 'Tieck — wider welchen ich des glattzüngigen, alle Shakespearischen Alpen nur umschiffenden, nicht ersteigenden Schlegel's Uebersetzung verwarf gegen eure treudeutsche und deutschtreue, was Clodius schon gezeigt — will eine neue Rezension Shakespeare's geben'.

[2]) Gestorben 1822 als Professor zu Heidelberg.

[3]) Gestorben 1849 als Baurath zu Freiburg in Baden.

[4]) Schiller's sämmtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Im Verein mit A. Ellissen, R. Köhler etc. von Karl Goedeke. Th. XV. Bd. 2. (Nachlaß.) S. 229. Hier stehen auch die obigen Notizen.

[5]) Nach Gustav Freytag's Zählung: 'Technik des Dramas'.

treue nicht als höchstes Ziel gelten, sondern möglichst geschmeidige, leicht zu redende und leicht zu verstehende Bühnensprache. Endlich erfolgten

3) auch tiefer einschneidende Aenderungen, zum Vortheil der Wirkung oder mit Rücksicht auf das Publikum, welches doch ein anderes war, nach seiner Auffassung, in Weimar, als zweihundert Jahre früher in London.

Es kann nicht die Absicht sein, den Regiestrichen hier unsre Aufmerksamkeit zuzuwenden; auch die Stellen, wo der Text geglättet wurde, sollen nicht weiter hervorgehoben werden, zumal Hoffmeister[1]) bereits verschiedene Beispiele derselben gegeben hat, und in dem erwähnten neuesten Abdruck der drei Akte diese Stellen sämmtlich durch gesperrte Schrift bemerklich gemacht sind. Aber es gewährt Interesse, in Beziehung auf die dritte Kategorie der vorgenommenen Aenderungen den Gang des Stückes zu verfolgen.

Akt I. zeigt keine wesentliche Abweichung vom Original, nur mannigfache Kürzungen.

Akt II. (in der Handschrift verloren gegangen) nimmt bei Shakespeare folgenden Verlauf: Montano, Statthalter auf Cypern, erzählt von dem Sturm, der gewüthet hat: die Hauptmacht der Türken ist dadurch vernichtet. Cassio landet zuerst, nach ihm erscheint Jago, dem Desdemona anvertraut war, mit dieser Emilie und Roderigo. Es folgt die Scene, in welcher Jago zuerst seine Frau mehr als unsanft anfährt, und dann, von Desdemona veranlaßt, seine Ansichten über die Weiber zu starkem Ausdruck bringt. Jago's gereimte Reden sind von Voß insofern nicht glücklich übersetzt, als er hier — dem Beispiele Schlegel's[2]) folgend — die fünffüßigen Jamben in Alexandriner übertrug. Wenn nun Voß berichtet[3]): 'Es that Schiller leid, die Stelle am Anfange des zweiten Aktes wegstreichen zu müssen, wo Jago seine Gehässigkeit gegen das weibliche Geschlecht, die nachher in That übergeht, als Gesinnung äußert' — so wird Schiller an der metrischen Form sicher keinen Anstoß genommen haben; die Stelle fällt in's Gewicht für die Charakter-Entwickelung, sie ist nicht lang genug, daß ihr Fortfall erheblichen Zeitgewinn brächte. Nur Rücksichten der Convenienz können deshalb hier den Strich begründet haben.

---

[1]) Nachlese zu Schiller's Werken nebst Variantensammlung. Aus seinem Nachlaß herausgegeben von Karl Hoffmeister. Stuttgart, Cotta, 1858. Bd. III., S. 290.

(E. Boas, Nachträge zu Schiller's sämmtlichen Werken. Stuttgart, E. Schweizerbart, 1839, 3 Bde. hat diesen Gegenstand unerwähnt gelassen.)

[2]) Romeo und Julia II, 3. Sommernachtstraum V, 1.

[3]) Vorrede S. VII.

Akt III. Im Anfang von Scene 4 unterhält sich Desdemona mit dem Clown; er soll ihr den Cassio zur Stelle schaffen, weicht aber eine Weile aus mit ziemlich wohlfeilen Scherzen, die in der Uebersetzung nur noch matter werden. Schiller hat dies Gespräch, welches ohne alle Bedeutung ist, mit Recht gestrichen.

'Den Akt IV.' (berichtet Voß[1]) 'läßt Schiller mit der Ohnmacht des Othello beginnen, die Jago durch die Worte: 'Sei wirksam Arzenei' usw. hinlänglich erläutert. Wir schließen aus der furchtbaren Wirkung auf eine furchtbare Ursache, statt daß uns im Original Ursache und Wirkung auf eine fast zu freie Art vor Augen geführt werden'. Diese Motivirung will mir nicht ausreichend erscheinen, hier entsteht eine Lücke, welche die Phantasie des Zuschauers mehr als billig in Anspruch nimmt; denn ihm wird von Shakespeare's überaus kunstreicher stufenweiser Steigerung der Eifersucht eine Stufe ganz unterschlagen. Othello erschien vor dieser Scene zuletzt, als er (III, 4) das Schnupftuch (welches Desdemona verloren, Emilia dem Jago, dieser dem Cassio zugesteckt hatte) immer dringender von seinem Weibe verlangte und endlich im Zorn abging. Jetzt sollen wir ihn, beim Aufziehen des Vorhangs, ohnmächtig wiederfinden und uns — zur Erklärung dieses Zustandes — mit Jago's Worten begnügen:

Sei wirksam Arzenei,
Sei wirksam! So umstrickt man gläubige Narren,
Und manches brave, keusche Weib kömmt so
Schuldlos in bösen Leumund. —

Der Sprung ist doch zu gewagt, und schwerlich kann sich der Zuschauer hier zurechtfinden, wenn er nicht die Kenntniß des Stückes schon mit in's Theater bringt. Allerdings sind die der Ohnmacht vorausgehenden fünfzig Zeilen im Ausdruck mehrfach so stark, daß sie für ein heutiges Publikum der Ermäßigung bedürfen, diese aber wäre doch nicht so schwierig herzustellen. Keinenfalls darf ihr wesentlicher Inhalt ganz beseitigt werden.

Schön und sinnvoll dagegen, mit feiner Berechnung der Bühnenwirkung hat Schiller den Aktschluß arrangirt. Voß sagt darüber: 'In der Auskleidungsscene steht die edle Desdemona, während Emilie ihre materielle Rede hält, ohne darauf zu hören, ganz in ihre Ahndung versunken, und stimmt zum Schluß den letzten Vers des aus dem Percy bekannten Weidenliedes an:[2])

---

[1]) Vorrede S. VII.

[2]) Es ist der letzte Vers des ersten Theils, während das Lied in zwei Theile zerfällt. Im Original giebt ein unglücklich Liebender seinem Schmerze

Den Weidenkranz trag' ich, seit er mich verschmäht,
Singt Weide, grüne Weide,
Wohl fein solch ein Kränzlein arm Liebenden steht,
Singt Weide, Weide, Weide'.

Wir haben hier sehr zu bedauern, daß Akt IV in der Voß-Schiller'schen Handschrift verloren ging, weil gerade die Einzelnheiten der Anordnung von besonderem Interesse wären. Bei Shakespeare singt Desdemona während des Auskleidens drei Strophen des Weidenliedes, dann wendet sie sich zu Emilia:

'Sag' mir,
Ob es denn Weiber giebt, die ihre Männer
So gröblich hintergehn?

Emilia.

Ja freilich giebt es solche; das versteht sich.

Desdemona.

Thätst du dergleichen um die ganze Welt?'

Nun folgen Emiliens frivole Aeußerungen in Vers und Prosa, fünfmal von Desdemona unterbrochen, gipfelnd in einer Rede von zwanzig Zeilen, auf welche Desdemona nur erwidert:

'Gute Nacht, gute Nacht! Und Gnade sei mein Theil,
Nicht Leid aus Leid zu schöpfen, sondern Heil!' [1])

Dann fällt der Vorhang.

Ich denke mir nun Schiller's Arrangement folgendermaßen: Das Weidenlied wird während des Auskleidens von Desdemona **nicht** gesungen, die Einzelreden Emiliens sind stark gekürzt und zusammengezogen, statt der Schlußworte: 'Gute Nacht, gute Nacht!' usw. stimmt Desdemona den letzten Vers des Liedes an, und über dem verklingenden Gesange fällt der Vorhang. An tiefergreifender Wirkung muß dieser Aktschluß das Original übertreffen.

Voß bemerkt noch: 'Der Charakter der Bianca — eine Rolle, die unentbehrlich ist, um durch die Einführung des Schnupftuches die Raserei des Othello auf's höchste zu steigern — hat einige Züge der Veredelung erlitten, wozu kein innerer, aber wohl ein äußerer Grund vorhanden war'. Bianca erscheint im ganzen Stücke überhaupt nur dreimal: III, 4; IV, 1; V, 1. In der ersten und letzten dieser Scenen ist eine Ver-

Worte. Shakespeare hat, wie es seinem Zweck entsprach, die Worte einem **Mädchen** in den Mund gelegt.

1) Alles nach Voß.

edelung durch Schiller nirgends wahrnehmbar[1]), die Voßische Angabe muß sich also auf den verloren gegangenen vierten Akt beziehen.

Akt V — folgt ohne wesentliche Aenderungen dem Original. Gegen den Schluß hin — wo Shakespeare ohne Rücksicht auf das dem Zuschauer schon Bekannte, breite Auseinandersetzungen liebt — ist mehrfach stark gekürzt worden.

Die Darstellung in Weimar fand Beifall — und das verdient bemerkt zu werden als ein Zeichen, wie rasch der Geschmack des Publikums von Grund aus sich ändert. Am 26. November 1776 hatte Schröder den Othello zuerst auf die deutsche Bühne gebracht — und damals? Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten, man ging davon oder ward nöthigenfalls davongetragen. — Der sonst so unbeugsame Schröder mußte sich entschließen[2]), die zweite Wiederholung (am 4. December) mit Auslassungen und Milderungen anzukündigen, welche dem Trauerspiel einen versöhnlichen Schluß gaben. Noch nicht dreißig Jahre waren seitdem vergangen!

---

[1]) Wenn man nicht dahin zählen will, daß (V, 1) 'Strumpet' durch 'schlechtes Weib' wiedergegeben ist.

[2]) Sh.-Jahrb. XI, 14 ist hiernach zu berichtigen. Nicht der Hamburger Senat gebot die Milderungen, sie gingen hervor aus Schröder's eigener Initiative.

Italienische Skizzen zu Shakespeare.

Dritte Folge.

Von

Th. Elze.

---

10. Die Zähmung der Widerspänstigen.

Haben wir bisher hauptsächlich in den beiden venezianer Dramen Shakespeare's: *Kaufmann von Venedig* und *Othello* die locale Treue der Darstellung aufgesucht und bewundert, so wird es zur Gewinnung einer Gesammtanschauung nicht ohne Interesse und Wichtigkeit sein, auch die andern italienischen Stücke unseres Dichters in dieser Hinsicht zu prüfen. Wir wenden uns zunächst zu der in Padua spielenden Komödie, welche Stadt ja ohnehin schon mehrfach in den Kreis unserer Betrachtung gezogen werden mußte.

Indem Shakespeare ein älteres, in Athen spielendes Lustspiel zur *Zähmung der Widerspänstigen* umarbeitete, verlegte er ohne jeden zwingenden innern Grund deren Schauplatz nach Padua. Da die Handlung nicht specifisch paduanisch ist, wie der *Kaufmann* und *Othello* specifisch venezianisch sind, möchten wir gern in die Seele des Dichters hinabsteigen, um dort zu erkunden, was diesen zur Wahl gerade Paduas bestimmt hat. Einige Züge auffallender Kenntniß Oberitaliens, eine ungewöhnliche Menge italienischer Floskeln, und der anscheinend biographische Charakter der Worte (I, 2):

'Such wind as scatters young men through the world,
To seek their fortunes further than at home,
Where small experience grows',

etwa noch im Zusammenhalt mit denjenigen aus den *beiden Veronesern* (IV, 1):

1. Outlaw: — 'Have you the tongues?
Val. My youthful travel therein made me happy,
Or else I often had been miserable',

machen vielleicht Diejenigen, welche an eine italienische Reise Shakespeare's glauben, geneigt, Beweise dafür in dessen persönlicher Kenntniß dieser Stadt zu suchen und in ihrer Erwähnung eine angenehme Rückerinnerung an dieselbe zu sehen. Allein die Haltbarkeit einer solchen Annahme ist mehr als fraglich.

Drei Stellen dieses Stückes sind es besonders, welche eine nähere Bekanntschaft Shakespeare's mit der Lombardei, namentlich mit Padua, offenbaren. — Zunächst enthält das Vorspiel jene berühmte Anführung dreier Gemälde, welche in ihrer Art so vortrefflich ist, daß man zu glauben versucht ist, sie könne nur auf eigener Anschauung beruhen. Auch der geübte und aufmerksame Kunstfreund und Kenner wird nur selten im Stande sein in so wenigen Worten eine so treffende und lebendige Schilderung eines Bildes zu geben, wie sie hier spielend hingeworfen ist. Andrerseits kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß Shakespeare von Gemälden spreche, die nicht nur ihm selbst, sondern auch seinem Publikum bekannt waren. Bei dem zweiten Bilde denkt man natürlich an Correggio's 'Jo', welches Bild sich 1585—1600 im Hause Leoni zu Mailand befand und von 1600 bis jetzt der kaiserlichen Sammlung in Wien angehört.[1] Dasselbe könnte also nur durch eine jetzt nicht mehr bekannte Copie in England bekannt gewesen sein. Da berichtet wird[2], daß der berühmteste englische Maler jener Zeit Isaac Oliver (1556—1617), welcher auch Fed. Zucchero's Unterricht genossen hatte und sich nach Parmegianino gebildet zu haben scheint, vortreffliche Copieen von berühmten Bildern italienischer Meister gemacht habe, so ist die Möglichkeit vorhanden, daß unter diesen auch die drei erwähnten Gemälde befindlich gewesen seien.

Auf die vortreffliche Charakterisirung der Lombardei und Padua's gleich im Beginn des eigentlichen Stückes (I, 1) ist ebenfalls schon vielfach hingewiesen worden. Nach unsern jetzigen geographischen Bezeichnungen fällt jedoch die Angabe auf, daß Padua in der Lombardei gelegen sei, während es doch zum venezianischen Gebiete gehört. Allein man muß sich erinnern, daß in frühern Zeiten die ganze Tiefebene des Po zwischen Alpen und Apenninen Lombardei (im weitern Sinn) genannt wurde. Außerdem darf man nicht vergessen, daß Shakespeare's Worte:

'fruitful Lombardy,
The pleasant garden of great Italy'

---

1) K. Elze, Abhandlungen zu Shakespeare, Halle 1877, S. 316 f. — Auch die in Berlin befindliche Wiederholung dieses Bildes kam wie das Wiener Exemplar aus Spanien, und schon 1587 in den Besitz K. Rudolfs II. zu Prag.

2) Lombardi, *Saggio dell' istoria pittorica d' Inghilterra*, Firenze 1843, p. 5, Anm.

nichts enthalten, was nicht vor und nach ihm in den Schilderungen dieses Landes vielfach gesagt worden ist. So sagt z. B. Z. Lilio[1]): '*Questo paese* (die Lombardei im engern Sinn) *è grassissimo et abondantissimo sopra tutti gl'altri paesi d'Italia: d'olio, di uiti e di biade fecondo; illustre per molte aque et laghi; copioso di frutti et di pesce, famoso per molte contrade, borghi, castelli et ricchissime città*'. Und der schon früher erwähnte G. Chr. Schmidt[2]) schreibt: 'Das Land um Padua herum ist sehr fett, wie es gemeiniglich in der Lombardei zu sein pflegt'; 'die umher liegende Gegend (um Verona) ist ein wahres Paradies'; 'wir haben (von Villafranca nach Mantua) allezeyt das schönste Land zu beyden seiten des Wegs gehabt, wie denn die Lombardei ein recht gesegnet Land ist, und der Anmuthigste Garten von der Welt'; 'von Piacenza bis Milano und durch die gantze Lombardie ist lauter eben Land, und reiset man mit höchster Vergnügung als in einem Garten'; 'hierum (um Imola) fängt sich (für den vom Süden Zurückkehrenden) die herrliche und fruchtbare Lombardie an' usw.

Eine weit bemerkenswerthere und tiefere Kenntniß als diejenige der Lombardei verräth Shakespeare's Charakterisirung Padua's (I, 1):

'*fair Padua, nursery of arts*'.

Hierbei ist ja nicht an die Universität als Pflegerin der Wissenschaften allein zu denken, sondern auch an die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Stadt. Aber wie wenigen Lesern, wenn sie nicht selbst in Padua gewesen sind, wird es dabei einfallen, daß die Thätigkeit Giotto's, Squarcione's und Andr. Mantegna's daselbst den hauptsächlichsten Einfluß auf die Entwickelung der Muranesen (der Vivarini) und der venezianer Malerschule (der Bellini), so wie diejenige Donatello's auf die Sculptur und den Erzguß der Venezianer (Leopardi) ausgeübt hat? Muß man zugeben, daß der Ausdruck '*nursery of arts*' hier mehr enthält, als es beim ersten Anblick scheint, so wird man diese bündige Charakteristik als eben so unübertrefflich bewundern müssen, wie die Schilderung der Gemälde im Vorspiel.

Die dritte Stelle unseres Dramas, welche eine genaue Bekanntschaft mit dem venezianisch-paduanischen Leben am Ende des 16. Jahrhunderts aufweist, ist die schon früher (Shakespeare-Jahrbuch XIV, 166) besprochene Aufzählung des kostbaren Haushalts des alten reichen Gremio (II, 1). Hier muß jedoch noch hinzugefügt werden, daß in derselben durchaus keine Uebertreibung gesucht werden darf; sie enthält wohl

---

[1]) *Breve Descrittione del mondo di Zacheria Lilio Vicentino, tradotta per M. Francesco Baldelli.* In Vinegia 1552.

[2]) G. Chr. Schmidt, (handschriftliche) Reisebeschreibung durch Italien, 1690.

Reichthümer, aber nichts ganz Außerordentliches oder gar Einziges, denn der Luxus, welcher um 1600 in Padua herrschte, war in der That sehr groß. Eine richtige Vorstellung davon läßt sich aus einem Antiluxusgesetze abnehmen, welches die Paduaner Provveditori alle pompe am 11. Mai 1619 erließen[1]). Darin verbieten sie den Damen: Kleider von Drapdor oder Drapdargent, — Stickereien von Gold, Silber oder Seide, und Pelzwerk von Wolf, Hirsch, Zobel, Marder oder schwarzem Fuchs zu tragen; ferner: mehr als Einen Diener, und diesen niemals in seidener Livree, auf der Straße hinter sich zu haben[2]). Dagegen werden ihnen gestattet: eine einzige Perlenschnur oder die Goldkette um den Hals, — an ihrer ganzen Person nicht mehr als 40 Goldknöpfe und der goldene Gürtel, jedoch beide nicht mit Juwelen verziert, — Edelsteine bloß an den Ohrgehängen und den Ringen. Den Herren werden gestattet: der vergoldete Degen, aber Goldknöpfe und goldene Medaille bloß am Hut, und beide ohne Edelsteine[3]). Allen werden Kutschen mit Vergoldung, oder ausgeschlagen mit Sammet oder anderm Seidenstoff, oder verziert mit Stickereien und Zeichnungen auf Seide oder Leder verboten; auch dürfen dieselben in der Stadt nur mit zwei, auf den Landhäusern (Villen) nur mit vier Pferden bespannt werden. Den Frauen und Töchtern der Handwerker werden Sammt, Atlas, Plüsch und feine Pelze verboten, hingegen Damast, Terzanelle[4]), gewässerte[5]) und einfache Taffete gestattet.

Diese Vorschriften zeigen uns jedoch nicht bloß die Höhe des damaligen Luxus, sondern sie liefern auch — in Verbindung mit andern Angaben — einen nicht unwichtigen Beitrag zur Costümkunde für die scenische Darstellung. Die beste Darstellung der damaligen Trachten giebt ein im Gebäude der Municipalität zu Padua befindliches, figurenreiches Gemälde des Pietro Damini aus Castelfranco vom Jahr 1619[6]).

---

1) Andr. Gloria, *Il territorio Padovano illustrato*, 4 voll., Padova 1862—70; I, 218.

2) Jedenfalls muß man sich die Diener des Herrn Baptista, der Portia, des Hauses Capulet usw. in seidener Tracht vorstellen. Auf solchem Hintergrunde erst machen Petrucchio's Hochzeitanzug (III, 2) und die Kleidung seiner Diener (IV, 1) die richtige Wirkung.

3) Vgl. *Timon von Athen* III, 6.

4) Terzanelle sind Stoffe von geringer, aus den Abfällen gemachter Seide.

5) 'Tabini', gewöhnlich verkürzt 'tabì', franz. 'tabis', engl. 'tabinet', ist ein dicker gewässerter 'Taffet'; die einfachen gewöhnlichen Taffete heißen ital. 'ormesini'. — Auch das englische 'fustian' (IV, 1) stammt vom ital. 'fustagno' d. i. Baumwollzeug, namentlich Barchent.

6) Es stellt die Uebergabe des Capitanats von Padua Seitens Massimo Valier's an seinen Bruder Silvestro auf der Piazza dei Signori zu Padua am 20. Oktober 1619 dar.

Daß die mit solchem Luxus in Einklang stehende Etablirung des reichen jungen Pisaners Lucentio auf der Universität Padua (I, 1) auch ganz den auf dieser herrschenden Verhältnissen entsprechend dargestellt ist, wurde schon früher gezeigt (Shakespeare-Jahrbuch XIII, 154). Dagegen ist es noch einer Bemerkung werth, daß es eine in unserm Stücke (III, 1) erwähnte Lukas-Pfarrkirche in Padua bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts wirklich gab[1]), was in Wien, wo eine solche in 'Maaß für Maaß' (III, 1) ebenfalls angeführt wird, niemals der Fall war. Unwillkürlich drängt sich dabei die Frage auf, woher es komme, daß Shakespeare's Angabe gerade für Padua und nicht für Wien zutreffe. —

Neben diesen so zutreffenden und bewundernswerthen Stellen unseres Stückes erscheint es nun um so auffallender, daß der Dichter sich darin — sei es, weil der gewählte Schauplatz ein rein willkürlicher ist, sei es aus Mangel specieller Kenntniß — zugleich die lustigsten geographischen Phantasiesprünge und die Einmengung ganz unitalienischer Sitten und Costüme gestattet. Der alte Magister reist von Mantua über Padua nach Rom (IV, 2), und in der Rolle des alten Herrn Vincentio soll er sogar von Pisa über Venedig nach Padua gekommen sein (IV, 4). Nun fuhr man ja wohl im 16. und 17. Jahrhundert, besonders wenn die Wege zum Reiten zu schlecht waren, von Bologna mittelst Barke über Ferrara nach Lagoscuro, und von da den Po abwärts ins Meer und dann der Küste entlang, von Chioggia ab auch wohl durch die Lagune nach Venedig[2]), aber der nächste Weg, um nach Padua zu kommen, war das doch wirklich nicht. Freilich kann man einwenden, daß der alte Magister sowohl für sich wie in seiner angeblichen Rolle als Vincentio reist um Schulden einzukassiren, und daß es bei solchem Reisezweck keinen Umweg giebt. Wenn wir auch die Berechtigung eines solchen Einwurfes hier nicht gerade bestreiten wollen, so fragen wir dann weiter, wie es doch möglich war, daß Biondello den Magister einen Hügel herab nach Padua kommen sah? Die einzigen Hügel bei Padua sind die inselartig aus der Ebene sich erhebenden Basaltberge der Euganeen, über welche auch wirklich der direkte Weg von Mantua nach Padua führt, allein die nächsten Abhänge derselben sind etwa 10 Kilometer von Padua entfernt. Weiter wird es wohl stets unerfindlich bleiben, wovon ein Segelmacher in Bergamo (V, 1) sein Leben fristen soll, da die hier befindlichen zwei kleinen Bergbäche im Sommer gewöhnlich austrocknen und nie ein Segel gesehen haben. Ebenso unzutreffend sind die Angaben über die Entfernung von Padua bis Verona. Petrucchio legt diesen Weg mit Catha-

[1]) Pietro Brandolese, *Pitture etc. di Padova*, Padova 1795, p. 147.
[2]) Schmidt a. a. O., S. 432 f.

rinen am Hochzeittage, nach der verspäteten Trauung unmittelbar vor dem Mittagessen wegreitend, bis zum Abendessen zurück (III, 3); als er darauf mit seiner Frau zum Besuch nach Padua reiten will, berechnet er die nöthige Zeit von 7 Uhr Morgens bis zum Mittagessen, Catharina hingegen von 2 Uhr Mittags bis zum Abendessen (IV, 3); endlich reiten sie (in kalter Jahreszeit) bei Morgensonnenschein weg und kommen gerade recht zum Mittagessen (IV, 3 und V). Setzen wir nach damaligem Brauch der vornehmern Bewohner großer Landstädte die Stunde des Mittagessens um 12—1 Uhr, des Abendessens um 7—8 Uhr an, so ergiebt sich eine Reisezeit von 5—6 Stunden. Diese würde gerade genügen, um etwa die Hälfte des Weges, bis Vicenza, zurückzulegen, während man selbst zu unserer Zeit auf den vortrefflichsten Landstraßen und im Eilwagen die doppelte Zeit nöthig hatte, um von Padua nach Verona zu gelangen. Shakespeare's unrichtige Zeitangabe ist aber um so auffallender, als er ja einerseits Petrucchio's Heimath leicht nach Vicenza statt nach Verona hätte legen können, und als andrerseits diese Ungenauigkeit über die von Padua nach Süden (Mantua) und Westen (Verona) führenden Wege mit der höchst präcisen Kenntniß des ostwärts nach Venedig führenden Weges auf das Sonderbarste contrastirt. Muß es nicht scheinen, als habe Shakespeare über die erstern keine nähere Kenntniß gehabt?

Aber auch andere Angaben entbehren der localen Treue. So war das Bestreuen des Fußbodens mit Binsen (IV, 1) keine italienische, sondern englische Sitte.[1]) Ebenso ist die von Shakespeare im Stücke selbst angegebene Tracht nicht paduanisch. Zwar Tromio in seines Herrn Lucentio Mantel und Federhut (I, 1) erscheint in dieser Tracht ausdrücklich als ein Fremder (II, 1), allein sein Anzug, den er als angeblicher Bräutigam gewählt hat: seidenes Wams, sammtne Hosen, Scharlachmantel und zugespitzter Hut (V, 1), entspricht ebenfalls nicht ganz der italienischen Mode. — Auch sonst noch sind in unserm Stücke englische und italienische Localtöne gemischt, was weder im *Kaufmann von Venedig* noch im *Othello* vorkommt. So findet sich neben dem italienischen Ausrufe 'baccare!' (II, 1)[2]) der englische 'by Saint Jamy!' So auch sind die Namen der Diener Petrucchio's (IV, 1) theils italienisch, theils englisch. 'Curtis' ist wohl als eine Abkürzung von 'accorto', franz. rusé, zu nehmen, wie es denn im Venezianischen die Familiennamen Accurti und Curti giebt, und wäre in diesem Falle als ein Stichelname des gerade nicht sehr

---

[1]) Sie findet sich auch in 1. Heinrich IV. (III, 1).

[2]) Der Ausdruck 'baccare' ist nicht mehr üblich, dafür aber 'per bacco', welchem die Tieck'sche Uebersetzung ohne Grund 'cospetto' unterschiebt; 'baccare' und 'per bacco' hängen vermuthlich mit 'baco baco' d. i. Baubau zusammen.

schlauen Dieners zu betrachten, etwa wie Angelica, der Name der Amme in *Romeo und Julia.* Ueber andere Namen, wie Baptista, Biondello und Petrucchio[1]) ist schon früher (Shakespeare-Jahrbuch XIII, 147 f.) das Nöthige gesagt worden.

11. M. Bandello — P. Boaistuau — A. Brooke — W. Shakespeare.

Die Nachforschung über die in '*Romeo und Julie*' verwendeten Localtöne und Farben wird durch zwei Umstände erschwert. Bei dem weiten Wege, welchen die zu Grunde liegende Erzählung durch mancherlei Entwicklungen hindurch zurückgelegt hat, bis sie zuletzt in Shakespeare's wunderbarem Trauerspiele ihre vollendetste Darstellung gefunden, ist zunächst eine nicht mühelose Untersuchung erforderlich, um herauszufinden, welche Veränderungen, welche Zuthaten oder Weglassungen dieser Art Shakespeare selbst zugehören. Und diese wiederum wird gerade durch die Vollendung der Darstellung um so schwieriger, weil die hinreißende Geschlossenheit, in welcher diese Dichtung südliche Gluth mit germanischer Tiefe verbindet, den Leser erst mit dem Tode der beiden Liebenden zu abschließender Ruhe kommen läßt, so daß inzwischen zu kritischer Beachtung jener einzelnen kleinen Züge, deren wir zu unserm Zwecke bedürfen, kaum Ruhe und Raum bleibt.

Das Verhältniß Shakespeare's zu seinen Quellen ist bei 'Romeo und Julie' nicht so einfach wie bei den bisher besprochenen Dramen, dennoch schließt es sich im Ganzen so treu an eine Novelle Bandello's an, daß die gestaltende Freiheit, mit welcher der Dichter im 'Kaufmann von Venedig', in 'Othello' und in 'Romeo und Julie' den ihm vorliegenden Stoff behandelte, geradezu in der angegebenen Folge absteigend erscheint.

Matteo Bandello, geboren 1480 zu Castelnuovo im Modenesischen, lebte als Dominikanermönch in Verona, Mailand und im südlichen Frankreich, und starb 1560 als Bischof zu Agen in der Guienne. Er ist der Verfasser einer zuerst zu Lucca 1554 im Druck erschienenen Sammlung von Novellen, deren manche sehr anstößigen und obscönen Inhalts sind. In dieser findet sich auch die Geschichte 'Von dem unglücklichen Ende zweier unglücklichen Liebenden, deren Einer an Gift, der Andere vor Schmerz starb', d. i. die Geschichte von 'Romeo und Julia'. Jedoch ist Bandello's Erzählung weder die einzige, noch die erste Bearbeitung dieser Geschichte in der italienischen Literatur vor Shakespeare's Zeit.[2])

---

[1]) Petrucchio und Lucentio kommen bei Shakespeare nochmals in 'Romeo und Julia' als Namen von Gästen Capulets vor (s. später).

[2]) Ueber die hieher einschlägige Literatur und den ganzen literarhistorischen Verlauf vgl. Dr. K. P. Schulze's Aufsatz im Shakespeare-Jahrbuch XI, 140 ff.

Abgesehen von einer Novelle des Salérnitaners Masuccio (1476), der den Stoff nach einer ältern, uns verloren gegangenen Quelle frei umgedichtet zu haben scheint, giebt es eine Novelle von Luigi da Porto aus Vicenza (1530), eine epische Bearbeitung von Cav. Giov. Boldieri aus Verona, pseudonym Clitia (1553), dann Bandello's Novelle (1554), endlich ein Drama (Hadriana) von Luigi Groto aus Adria (1578). Wie man sieht, gehören die Verfasser aller dieser Bearbeitungen sämmtlich (Bandello durch seinen Aufenthalt in Verona) dem Venezianischen an, und eine nähere Vergleichung ergiebt, daß alle spätern mehr oder weniger treu dem Luigi da Porto gefolgt sind. Dennoch ging die Erzählung nicht aus diesem, sondern aus Bandello in die fremden Literaturen über.

Der Franzose Pierre Boaistuau aus der Bretagne gab im zweiten Theile der 'Histoires tragiques' (Paris 1561) eine französische Ueberarbeitung der Novelle Bandello's. Der Engländer Arthur Brooke lieferte (1562) eine poetische, William Paynter im zweiten Bande des 'Palace of Pleasure' (1567) eine prosaische Bearbeitung nach Boaistuau. Shakespeare endlich folgte in seiner Tragödie (1599; frühere Raubausgabe 1597) der Dichtung Arthur Brooke's, wie Dr. K. P. Schulze: 'Die Entwickelung der Sage von Romeo und Julie', in diesem Jahrbuche (XI, 140 ff.) eingehend nachgewiesen hat.

Weder die Untersuchungen über eine etwaige geschichtliche Grundlage dieser Erzählung, so interessant sie auch sein mögen, noch diejenigen über das nähere Verhältniß sämmtlicher verschiedenen Bearbeiter zu einander haben für unsern Zweck größere Wichtigkeit. Uns genügt die Feststellung des Weges, auf welchem der Stoff Shakespeare überliefert wurde: Bandello — Boaistuau — Brooke — Shakespeare, womit jedoch nicht in Abrede gestellt werden soll, daß nicht Shakespeare etwa noch eine oder die andere der angeführten Bearbeitungen gekannt haben könne. Uebrigens mag zum bessern Verständniß dieser Verhältnisse hier eine kurze Vergleichung einiger Punkte aus den verschiedenen Dichtern folgen.

1. *Der Herr von Verona.* — *Da Porto:* Bartolomeo della Scala. *Boldieri:* il Gran Mastino Scala. *Bandello:* Bartolomeo Scala. *Boaistuau:* le Seigneur Barthelemy de l'Escale. *Brooke:* Prince Escalus. *Paynter:* Senior Escala; Bartholomew Escala. *Shakespeare:* Prince Escales (Escalus). — Der italienische Name Scala ward also von Boaistuau französirt: Escale (wie scacchi — échecs, scarpa — escarpe, schermire — escrimer, schiavo — esclave, scorta — escorte, scuola — école, etc.), dieses wieder von Brooke latinisirt: Escalus, was Shakespeare als Escales und Escalus aufnimmt (auch in 'Ende gut, alles gut' und in 'Maaß für Maaß').

2. *Julia's Eltern.* — *Da Porto:* Antonio und Giovanna. *Boldieri:* Antonio. *Bandello:* Antonio und Giovanna. *Boaistuau:* Antonio. *Brooke* namenlos. *Paynter:* Antonio. *Shakespeare* namenlos.

3. *Julia's Alter.* — *Da Porto:* sie wird zu S. Eufemia (3. Sept.) 18 Jahre. *Boldieri:* 20 Jahre. *Bandello:* sie wird zu S. Eufemia (3. Sept.) 18 Jahre. *Boaistuau:* noch nicht 18 Jahre. *Brooke:* kaum 16 Jahre. *Paynter:* noch nicht 18 Jahre. *Shakespeare:* sie wird in der Vigilie von Lammas (also 31. Juli) 14 Jahre. — So erscheint sie von Brooke her immer jünger.

4. *Besorgung und Zweck der Strickleiter.* — *Bandello:* auf Julia's Rath läßt Romeo durch seinen Diener eine Strickleiter besorgen; diese wird um 5 Uhr Nachts, d. i. Abends 11 Uhr, mit einer Schnur zum Fenster aufgezogen und dort befestigt; dann steigt Romeo hinauf, — das Fenstergitter war übrigens so dicht und fest, daß man kaum eine Hand hindurchstecken konnte —, um mit Julia die Trauung und Hochzeit zu besprechen, die dann im Garten gefeiert wird. *Boaistuau:* die Strickleiter wird von Romeo's Diener Pierre besorgt, bei diesem von Julia's Amme abgeholt und in Julia's Zimmer gebracht; von hier wird sie um 5 Uhr Abends hinabgelassen, und Romeo steigt darauf in Julia's Zimmer zur Feier der Hochzeitsnacht. *Brooke* und *Shakespeare* folgen dieser Wendung. — Dem Franzosen taugte eine Strickleiter zu einer bloßen Besprechung nicht, und bei seiner charakteristischen Umgestaltung verwischte er die locale Eigenthümlichkeit des engvergitterten Fensters, eine Verwischung, die also auf Boaistuau's, nicht auf Shakespeare's Rechnung kommt.

5. *Julia's bestimmter Bräutigam.* — *Da Porto:* un dei Conti da Lodrone. *Boldieri:* Francesco Conte di Lodrone. *Bandello:* Paris Conte di Lodrone. *Boaistuau:* Paris Comte de Lodronne. *Brooke:* Count (County) Paris. *Paynter:* Paris of Lodronne. *Shakespeare:* Sir Paris, County Paris. — So kennt Da Porto nur den Familiennamen, Bandello erfindet dazu den Vornamen, und bei Brooke und Shakespeare bleibt nur noch dieser übrig.

6. *Der zur Hochzeit Julia's mit dem Grafen Paris von Lodron bestimmte Ort und Tag.* — *Da Porto:* ein Landhaus Capulets, zwei Meilen von Verona auf dem Wege nach Mantua gelegen. *Boldieri:* ein Garten Capulets bei Verona, zwischen Strom und Berg; an Mariä Himmelfahrt (15. Aug.). *Bandello:* Verona, an einem Sonntag in der Mitte Septembers. *Boaistuau:* Villefranche (liegt auf dem Wege von Verona nach Mantua); am 10. September. *Brooke:* am Mittwoch. *Paynter:* am Dienstag. *Shakespeare:* Verona; am Mittwoch (20. Juli.). — Der Franzose will und wählt bestimmte Angaben; Shakespeare's

Chronologie ist nur mit einiger Schwierigkeit auszurechnen. — Uebrigens wird bei anderer Gelegenheit auch von *Bandello:* Villafranca erwähnt, woher *Boaistuau* es als Villefranche aufnimmt, was *Brooke* mit Freetowne übersetzt, wovon bei *Shakespeare* (I, 1) noch Freetown als Name der Gerichtsstätte übrig ist.

7. *Namen der beiden Mönche.* — *Da Porto:* Lorenzo aus Reggio. *Boldieri:* Battista Tricastro.[1]) *Bandello:* Lorenzo und Anselmo. *Boaistuau:* Laurens und Anselme. *Brooke:* Lawrence und John. *Paynter:* Lawrence und Anselmo. *Shakespeare:* Lawrence und John.

8. *Dauer der Wirkung des Schlaftrunks.* — *Da Porto:* 48 Stunden 'più o meno'. *Boldieri:* fast 2 Tage. *Bandello:* circa 40 Stunden 'almeno'. *Boaistuau:* 40 Stunden wenigstens. *Brooke:* länger oder kürzer. *Paynter:* 40 Stunden wenigstens. *Groto:* 16 Stunden. *Shakespeare:* 42 Stunden.

9. *Todesart der Julia.* — *Da Porto:* sie hält den Athem zurück, bis sie erstickt. *Boldieri:* sie hält mit der rechten Hand Mund und Nasenlöcher zu, bis sie erstickt. *Bandello:* sie hält den Athem zurück, bis sie erstickt. *Boaistuau:* sie ersticht sich mit Romeo's Dolch. *Brooke:* desgleichen. *Paynter:* desgleichen. *Groto:* sie ersticht sich mit einer Nadel. *Shakespeare:* sie ersticht sich mit Romeo's Dolch. — In keiner der erwähnten Darstellungen[2]), wenn es auch in der Ueberschrift (wie bei Bandello) ausdrücklich gesagt ist, stirbt Julia vor Schmerz; entweder sie erstickt sich, oder sie ersticht sich. Der Franzose war der erste, welcher das Bedürfniß dieser Aenderung empfand, der dann alle Engländer folgten. Aber auch Groto fühlte bei seiner dramatischen Bearbeitung die Nothwendigkeit eines drastischern Schlusses, für welchen dann freilich doch wieder nur ein armseliger Nadelstich geboten wird.

10. *Julia's letzte Augenblicke.* Ein merkwürdiger Unterschied trennt hier die Darstellung der verschiedenen Nationen. Alle Italiener: *Da Porto, Boldieri, Bandello* und *Groto* lassen Julia erwachen, ehe noch Romeo gestorben ist. Der Franzose *Boaistuau* und nach ihm die Engländer *Brooke, Paynter* und *Shakespeare* lassen Romeo gestorben sein, ehe Julia erwacht.[3]) Und dabei finden sich merkwürdiger Weise je ein Novellist, ein Epiker, wieder ein Novellist und ein Dramatiker auf jeder Seite.

---

[1]) Obwohl wir die Erzählung Girolamo's dalla Corte in seiner Istoria di Verona, 2 voll., Verona 1594 — 96 absichtlich nicht berücksichtigt haben, weil er, ein Neffe des Cav. Giov. Boldieri, nach diesem und den Andern, diese Erzählung als wirkliche Geschichte berichtet, so mag hier doch erwähnt werden, daß er den hauptsächlich mitwirkenden Mönch Leonardo nennt, daß er Romeo vor Juliens Erwachen verscheiden, und diese an zurückgehaltenem Athem sterben läßt.

[2]) Auch bei dalla Corte nicht; s. d. vor. Anm.

[3]) So auch dalla Corte; woher mag dieser das haben?

Empfand vielleicht Boaistuau Mißbehagen an dem Peinlichen, Sensationellen und Opernhaften des Schlusses der Italiener? Unser Gefühl zieht jedenfalls das einfache und doch so großartig tragische Ende bei Shakespeare demjenigen bei Groto vor, bei dem man stets in Furcht ist, der Held oder die Heldin könnte noch eine Bravourarie loslassen, oder beide könnten in einem schmelzenden Duett unter Trillern und Cadenzen ihre Seelen aushauchen.

Nach diesem Vergleich einiger Thatsachen mag noch auf einige Ausdrücke aufmerksam gemacht werden, welche in den verschiedenen Bearbeitungen sich entsprechen oder an einander anklingen.

1. So sagt bei *Bandello* Julia zu Lorenzo:

'Insegnatemi snodar questo mio intricato nodo.'

Bei *Brooke* lesen wir:

'The wedlocke knot to knit soone up' —
'The wedlocke knot was knyt.'

Und bei *Shakespeare* sagt der alte Capulet (IV, 2):

'I'll have this knot knit up to morrow morning.' —

2. Bei *Boldieri* schweigt Julia zu des Vaters harten Drohworten, sagt aber nach seinem Weggange zur Mutter:

'Di voi la voglia biasimar non posso,
'Ma ne lodar quel che mi spiace.'

Bei *Bandello* heißt es:

'A questo Giulietta con maggior animo, che ad una fanciulla non conveniva, liberamente rispose, ch'ella non volea maritarsi.'

Bei *Shakespeare* (III, 5) sagt sie:

'Proud can I never be of what I hate,
But thankful even for hate that is meant love.'

3. Bei *Boldieri* heißt es von Romeo's und Julia's Trauung:

'E con nodo fedel d'una parola
Due furon poscia in una carne sola.'

Bei *Bandello:*

'M. lo frate, udita la volontà d'ambidue, poichè alcune cose ebbe detto in commendatione del santo matrimonio, dette quelle parole, che si costumano secondo l'ordine della chiesa dir nei sposalizj, Romeo diede l'anello alla sua cara Giulietta.'

Bei *Shakespeare* (II, am Schluß) sagt Lorenzo:

'Come, come with me, and we will make short work,
For, by your leaves, you shall not stay alone,
Till holy church incorporate two in one.' [1])

---

[1]) Shakespeare hat diesen eigenthümlichen Ausdruck späterhin nochmals in 'Julius Caesar' (II, 1) gebraucht.

Auch das erste Nachtgespräch der beiden Liebenden bei Shakespeare (II, 2) klingt mehr mit Boldieri als mit Bandello zusammen, schon dadurch, daß es in mehreren Absätzen wieder aufgenommen wird. Dergleichen und stärkere Anklänge sind von Andern auch zwischen Shakespeare einerseits, und Groto und Paynter andrerseits aufgefunden worden. Dabei handelt es sich in der That darum, ob die Menge und Eigenthümlichkeit dieser Redewendungen und Anklänge, selbst wenn sie aus unbewußter Erinnerung auftauchen und in anderm Zusammenhang erscheinen, hinreichend sind um den Schluß zu rechtfertigen, daß Shakespeare die andern Dichtungen über diesen Gegenstand gekannt habe. Uns scheint das bis jetzt noch nicht zu entscheidender Klarheit gebracht und spruchreif geworden zu sein.

12. Romeo und Julie. — Die Pest.

Die Treue, mit welcher Boaistuau dem Bandello, Brooke dem Boaistuau, und Shakespeare dem Brooke im Ganzen gefolgt sind, erklärt hinreichend, warum diese Tragödie von 'Romeo und Julia' im Allgemeinen so außerordentlich von italienischem Hauch durchweht ist. Der Leser athmet des Südens Luft, er verkehrt mit des Südens Menschen, er lebt mit ihrer größern Natürlichkeit und ihrer schneller entwickelten Empfindung. Nur die Art und Weise, wie der Dichter die schreckliche Katastrophe herbeigeführt werden läßt, will uns nicht zu Sinn. Es will uns unwürdig erscheinen, daß das schwere Geschick zweier Menschen, die unser wärmstes Mitgefühl in Anspruch nehmen, nur von dem zufälligen, uns fast lächerlichen Umstande abhängig gemacht ist, daß der Mönch, welcher Lorenzo's Brief an Romeo nach Mantua bringen soll, noch vor seinem Weggang von Verona in einem der Pest verdächtigen Hause eingesperrt und eingesiegelt wird. Der erfahrene Kenner freilich weiß, daß diese Erfindung nichts weniger als ein schlechter Scherz ist. Selbst abgesehen davon, daß Shakespeare dieses Motiv aus Bandello[1]) und Boaistuau schon bei Brooke ähnlich vorfand, dürfte er auch sonst einige Kenntniß von den Zuständen bei schweren Pestzeiten in Italien gehabt haben, wie die Worte im 'Wintermärchen' (I, 2) andeuten:

— '*worse than the great'st infection,*
That e'er was heard or read' —

Manche Berichte über die große Pest, welche 1576—78 Venedig und Padua verheerte, lassen uns Shakespeare's Erzählung als vollkommen glaubwürdig und mit der Wirklichkeit im Einklang erscheinen. Folgende

[1]) Da Porto und Boldieri haben diesen Umstand nicht. sondern nur ein Verfehlen des Boten ohne dessen Schuld.

Mittheilungen aus dem Kreise der damals in Padua studirenden deutschen Juristen [1]) werden das hinlänglich beweisen. Der erste Pestfall, welcher unter ihnen vorkam (Wolfgang von Kreytzen aus Preußen starb den 5. Aug. 1576), erschreckte alle nicht wenig, nicht nur wegen des Charakters der Krankheit, sondern weil Jeder, an dem sich die Spuren derselben zeigten, sofort von jeder Hilfe und jedem Beistand verlassen war, da man nicht mehr mit ihm verkehren oder nur sprechen durfte. Die Leichen wurden ohne alle Ceremonie begraben, meistens außerhalb der Stadt in eine allgemeine Grube geworfen. Der Verkehr mit angesteckten Häusern war gänzlich gesperrt. Mancher, der ausgegangen war, kehrte, bei der Rückkehr gewarnt, nicht in seine Wohnung zurück, sondern suchte eine andere auf, wo es ihm vielleicht am nächsten Tage nicht besser erging. Mit Mühe deponirten die deutschen Juristen die Schatzkiste ihrer Nation im Monte di Pietà, und fingen an die Stadt zu verlassen. Einige gingen nach Abano, wo jedoch die Seuche bald darauf den Sachsen Dietmar von Kisleben hinraffte, Andere suchten anderwärts abgelegene Hütten auf, nur Wenige blieben in der Stadt zurück, die jedoch ganz verödet, voll Trauer, Schrecken und Gefahr war, und wo in so schwierigen Zeiten kaum Einer einer gelegentlichen Sequestration oder Arretirung entging. Auf dem Lande war das Leben einsam, auch nicht viel sicherer als in der Stadt, und dabei sehr kostspielig. Diejenigen, welche Padua zu spät verlassen hatten, fanden keine Aufnahme unter irgend einem Dache, keinen Verkehr, und nur mit schwerer Mühe die nothwendigen Lebensbedürfnisse, und sobald sie fremdes Gebiet betraten, hatten sie eine vierzigtägige Quarantäne [2]) zu bestehen. Ende November ließ die Seuche nach, so daß in Padua täglich nur noch 6—8 Personen daran starben, und manche der Ausgewanderten kehrten zurück, unter denen dann das folgende Jahr seine Opfer suchte. Am Schlusse des Jahres 1576 wird in den Annalen der deutschen Juristen bemerkt, daß bis dahin zufolge allgemeinen Gerüchts in Venedig 120,000 [3]), in Padua und seinem Gebiet 17,000 Personen, und zwar in der schlimmsten Zeit täglich in Venedig 300, in Padua 100 gestorben seien, doch werde berichtet, daß einmal in Venedig und seinem Spital 1400 an Einem Tage gestorben seien. — Wie es den Fliehenden erging, erzählt Lukas Geizkofler aus Sterzing [4]), der mit einigen Freunden Italien ganz verlassen

---

1) *Annales Legistarum Nat. Germ. in Pat. degentium* (Ms. im Archiv der Universität Padua).

2) Dieß war schon damals keine Tautologie mehr, da man auch schon dreißigtägige u. a. Quarantänen hatte.

3) Nach andern Angaben 51,000.

4) Vgl. Lucas Geizkofler und seine Autobiographie, von Ad. Wolf, Wien 1873; S. 113 ff.

und in die Heimath zurückkehren wollte. Sie begaben sich zunächst nach Este, das dem Herzog von Ferrara gehörte, und erhielten hier auch wirklich ein Gesundheitspatent. Mit diesem reisten sie nach Verona, wo ihr Patent zwar unterschrieben, aber nicht gesiegelt wurde, weil es verboten war, den aus Padua und der Paduaner Gegend (also auch aus Este) Kommenden eine derartige Urkunde auszufertigen. So kamen sie nach Volarno, wo jedoch Soldaten aus der Festung sie aus dem Wirthshause vertrieben, den Wirth arretirten, und sie nöthigten die Nacht unter freiem Himmel zuzubringen, was sie unter einigen Bäumen an der Etsch thaten. Auf den Rath des Festungs-Commandanten kehrten sie dann nach Este zurück. Bald darauf versuchten sie nochmals die Heimkehr über Bassano. Ohne die Stadt Padua zu berühren fuhren sie fünf Meilen davon über die Brenta, doch sahen sie auf den Paduaner Feldern viele Leichen von an der Pest Gestorbenen liegen, die aus Mangel an Leuten nicht so bald hatten begraben werden können, ein Anblick, der sie sehr bange machte. In Cittadella wollte man sie nicht herbergen, und sie mußten die Nacht wieder auf freiem Felde und dazu bei einem schrecklichen Gewitter zubringen. In Bassano angekommen, mußten sie etliche Stunden vor dem Thore warten, ehe ihnen Einlaß gewährt wurde. Von hier eilten sie zur nächsten tirolischen Festung, allein deren Kommandant ließ sie nach Primolano, dem letzten venediger Dörflein, führen. Aber auch hier wurden sie im Wirthshause nicht zugelassen, sondern in eine Einöde zu einer Mühle gewiesen, wohin man ihnen Nahrungsmittel sandte und wo sie drei Wochen bleiben und Quarantäne halten mußten. Endlich gelang es ihnen, von hier aus, doch nicht ohne mancherlei weitere Schwierigkeiten und mit nochmaliger dreiwöchentlicher Quarantäne, nach Tirol und in ihre Heimath zu kommen. — Als im Januar 1578 die Pest in Padua und dessen Gebiet wieder ausbrach, sperrten die Mönche des Klosters S. Juan di Verdara bei Padua sogar die öffentliche Straße, so daß Wagen nicht passiren konnten; ein Mönch versammelte das Volk mittelst Glockenschlägen und wiegelte es selbst gegen die Sanitätsbehörde auf.[1])

Man wird zugeben müssen, daß Vorkommnisse, wie die hier erzählten, geeignet sind, Shakespeare's Angabe von Einsperrung und selbst Einsiegelung des Bruders Johannes in einem pestverdächtigen Hause nicht übertrieben erscheinen zu lassen. Und warum sollte Shakespeare von solchen Verhältnissen, wie Verbot des Effekten-Transports bei Todesstrafe, — Verhinderung jeden Verkehrs, namentlich im Gebiet von Verona, —

---

[1]) Bericht der Rectoren (regierenden Behörden) von Padua an die *Capi del Consiglio dei Dieci* v. 3. Febr. 1577 (M. V. = 1578); *R. Archivio di Venezia.*

Absperrung der Heerstraße durch die Bevölkerung, — Möglichkeit einer Grenzüberschreitung nur nach mehrmaliger Quarantäne usw. nicht Kenntniß gehabt, 'gehört oder gelesen' haben können?

Wozu aber, wird man fragen, bedarf es in diesem Fall überhaupt einer Rechtfertigung Shakespeare's, wenn derselbe doch (wie früher gesagt) das ganze Motiv schon in seiner Quelle gefunden hat und es sich bis zum Italiener Bandello hinauf nachweisen läßt? Die Sache ist, daß Shakespeare hier nicht nur das 'Einsiegeln' hinzugefügt, sondern auch an dem ganzen Motiv eine Aenderung vorgenommen hat, welcher zwar eine dramatische, aber keine sachliche Berechtigung zuerkannt werden kann. Nach Bandello, Boaistuau und Brooke (auch Paynter) reist der Mönch Anselmo-John wirklich als Bote nach Mantua, steigt da in einem Kloster seines Ordens ab, um sich nach seiner Ordensvorschrift einen Begleiter für seinen Gang in die Stadt zu erbitten, wird aber hier festgehalten, weil unmittelbar nach ihm wegen eines kurz vorher im Kloster eingetretenen Todesfalls die Sanitäts-Kommission eintritt und nach Konstatirung des Todesfalls als Pestfalles allen im Gebäude Befindlichen, auch dem neuen Ankömmling, jedes Ausgehen verbietet. Indem Shakespeare den Schauplatz dieses Vorganges von Mantua nach Verona verlegt, begeht er zwei Fehler. Einmal hätte 'Friar John' zu einem Wege über Land nach seiner Ordensvorschrift (die hauptsächlich nur für Ausgänge in der Stadt gilt) keines Begleiters bedurft, und dann dürfte unter solchen Umständen die ganze Geschichte von 'Romeo und Julia' höchst unwahrscheinlich werden. Denn bei einem Zustande der öffentlichen Gesundheitsverhältnisse, der solche Maßnahmen rechtfertigen konnte, hätte der alte Capulet gewiß kein heiteres Ballfest gegeben, Romeo und Julia hätten sich so nicht kennen gelernt, eine Straßenfehde zwischen den Capulets und Montagues wäre kaum denkbar, und der eingesperrte Mönch wäre schwerlich schon am Abend des nämlichen Tages wieder frei geworden.

Wir schließen daraus, daß die angedeutete Aenderung Shakespeare's theils auf unvollkommener Kenntniß beruht, theils eine verfehlte ist. Er kennt die Ordnungen der katholischen Kirche nicht genau, und er hat nie eine solche Pestseuche in Italien durchlebt, sondern nur davon 'gelesen'. Diejenige, welche im Jahr 1593 in London herrschte, war offenbar nicht so schrecklich, und Shakespeare ist während derselben schwerlich in London geblieben, wo die Theater geschlossen waren. Er hat nur nachher davon 'gehört'. Zur Ungenauigkeit in Dingen des katholischen Kultus muß auch der Ausdruck 'evening-mass' (IV, 1) gerechnet werden, falls derselbe überhaupt im strengen Sinne als 'Messe' und nicht als 'Vesper' genommen wird, denn wir vermögen R. Simpson's Behauptung

von Abendmessen in Verona[1]) nicht zu theilen. Freilich giebt es solche, und nicht allein in Verona, aber nicht als gewöhnliche tägliche Feier, sondern nur an Festen, namentlich am Weihnachtsabend.

13. Die Nachtigall. — Die Peterskirche. — Queen Mab in Verona.

Auch andere kleine Aenderungen, welche Shakespeare in 'Romeo und Julie' an dem ihm vorliegenden Stoffe vorgenommen hat, sind nicht glücklicher ausgefallen als diejenige betreffs der Pest. Namentlich zeigt sich dies bei der aus dramatischen Gründen vorgenommenen Zusammenziehung der Zeitdauer, welche die Novelle in Anspruch nimmt. Zufolge Da Porto, Bandello, Boaistuau und Brooke giebt Antonio Capulet als Haupt dieser Familie in der Weihnachtzeit oder im Beginn des Carneval sein althergebrachtes Familienfest, bei welchem sich auch Romeo einfindet und in Julia verliebt. Boldieri giebt an, daß es vielleicht am Tage vor dem ersten Nachtgespräch zwischen Romeo und Julia geschneit haben könne, und bei Da Porto beklagt sich Romeo eines Nachts, da es geschneit hatte, gegen Julia darüber, daß sie ihn stets so auf der Straße stehen lasse, was dann gerade die Veranlassung zur Verabredung der Trauung giebt. Von da ab dauert das Liebesverhältniß Beider längere Zeit fort, und die beabsichtigte Vermählung Julia's mit dem Grafen Paris wird von Allen erst in den September (nur von Boldieri auf den 15. August) verlegt, wie schon oben bemerkt wurde. Shakespeare hingegen schiebt diesen festgesetzten Hochzeitstag etwa bis auf den 20. Juli zurück[2]) und das Ballfest bei Capulet auf den 17. Juli vor[3]), um so zu einer kürzern, dem Drama angemessenern Zeitdauer zu kommen. So fällt denn im Trauerspiel die Hochzeit Romeo's mit Julia in der That in eine Jahreszeit, in welcher des Morgens noch eben so gut 'die Lerche' wie 'die Nachtigall' gesungen haben kann (III, 5), allein mit dem althergebrachten Ballfeste Capulet's sieht es bei so vorgerückter Jahreszeit, zumal in

---

1) *Transactions of the New Shakspere Society*, 1875—76, p. 148—150.

2) Bei der Ankündigung der beschlossenen Heirath mit Graf Paris (I, 3), sagt die Amme: Julia werde am 31. Juli (*'Lammas-eve at night'*, was Schlegel in den 'Johannis-Abend' verwandelt hat), bis wohin noch etwa 14 Tage sind, 14 Jahre alt. Am Mittwoch drauf sollte schon die Hochzeit stattfinden (III, 4; IV, 1), d. i. etwa am 20. Juli.

3) Am Mittwoch (20. Juli) Morgens wird Julia todt gefunden. Also war die Nacht von Montag zu Dienstag ihre Hochzeitnacht mit Romeo gewesen, war am Montag Tybalt gefallen und das Liebespaar getraut worden, und hatte am Sonntag (17. Juli) Abends das Ballfest bei Capulet stattgefunden, in Folge dessen Romeo am Montag Morgen das Herausforderungs-Billet Tybalts erhalten hatte.

Verona, unglücklich genug aus. Nicht als ob nicht in Italien auch wohl einmal an einem Sommerabend ein Tänzchen gemacht würde, aber es dürfte kaum Jemandem einfallen, einen sich jährlich wiederholenden Familienball in die Zeit der Hundstage zu verlegen. Wenn aber Shakespeare noch obendarein davon spricht, daß Feuer im Kamin brenne, welches der alte Capulet zu löschen befiehlt, weil es im Zimmer zu warm geworden sei (I, 5), und das noch dazu in dem Zimmer wo getanzt werden soll, so ist dieser Anachronismus nicht einmal englisch, geschweige italienisch. Nicht im Winter, viel weniger im Sommer denkt der Italiener daran, einen Tanzsaal zu heizen, und überhaupt dürfte damals im ganzen Palast der Capelletti zu Verona kaum eine Feuerstelle außer der Küche zu finden gewesen sein. Uns scheint dieser ganz unitalienische Zusatz Shakespeare's nichts anderes, als eine übriggebliebene Spur der von den Novellisten angegebenen Jahreszeit, in welcher er wenigstens für England und die nördlich der Alpen liegenden Länder zulässig ist.

Fast noch eigenthümlicher als diese Zeitfrage ist eine Ortsfrage, welche sich an die von Shakespeare eingeführte 'Peterskirche' (III, 5) knüpft.[1]) Bei Bandello und seinen Nachfolgern ist immer nur von einer Kirche des h. Franziskus die Rede, ganz dem Ort und der Zeit entsprechend. Denn die Franziskaner in Verona hatten, obgleich sie bereits 1275 zur Kirche S. Fermo übersiedelt waren, doch bei S. Francesco del Corso in Cittadella einige Mönche zur Fortführung des Kultus und der Beerdigungen auf dem dortigen Friedhofe zurückgelassen.[2]) Sonach konnte dort Fra Lorenzo mit parochialer Autorität weiter fungiren und somit Romeo und Julia, wenn auch geheim, doch legal trauen und später die Beerdigung veranstalten.

Nun aber soll bei Shakespeare Julia mit Graf Paris in der Peterskirche getraut werden, und Friar Lawrence kommt mit dem Bräutigam des Morgens um die Braut zur Trauung daselbst abzuholen. Wie kommt der Franziskaner-Mönch dazu? Nur als Hausfreund? Was kann er sonst dabei thun? Ist das nicht wiederum eine dunkle Erinnerung an die Novelle, welche jedoch hier ihre rechte Bedeutung verloren hat? Und wie kommt Shakespeare gerade darauf, die Franziskaner-Kirche in eine Peterskirche umzutaufen? Zufälliges Spiel der Phantasie, — werden mit dem alten banalen Schlagworte Manche sagen, — und um so erklärlicher, als es kaum eine größere Stadt, zumal Italiens, geben dürfte, die nicht

---

[1]) Bodenstedt übersetzt ungenau 'Petersdom'. Allein schon seit der Mitte des 8. Jahrhunderts ist die Kirche S. Maria Matricolare die Kathedralkirche von Verona (s. Biancolini, *Le Chiese di Verona*, Verona 1750, I, 173 f.; III, 107).

[2]) Vgl. Gius. Rossi, *Nuova Guida di Verona e di sua Provincia*, Verona 1854; 8°, p. 96—101.

eine Kirche dieses Namens aufzuweisen hätte. Allerdings! und Verona hat deren sogar jetzt noch vier! Und eine fünfte, die hauptsächlichste, ist erst seit 1801 zerstört, nämlich S. Pietro di Castello, von der noch jetzt das Castello S. Pietro seinen Namen hat, drüben auf der Anhöhe, wo schon die Castelle der Römer, dann des großen Ostgothenkönigs Theodorich (Dietrichs von Bern) und aller folgenden Herren Verona's bis auf den heutigen Tag wie eine Cittadelle der Stadt sich erhoben. So wird die Wahl schwer, welche Peterskirche man sich als die von Shakespeare gemeinte vorstellen soll. Nun aber sagt Bandello, die Kirche S. Francesco habe damals (zu Romeo's Zeit) in der Cittadella gelegen, d. h. in einer Vorstadt, außerhalb der mittlern (von Theodorich erbauten) Ringmauer der Stadt, die erst zwischen 1287—1325 von den Scaligern mit einer weitläufigen, vollständigen Mauer umgeben wurde. Im 16. Jahrhundert war die wirkliche Cittadelle dieser festen Stadt das Castello S. Pietro. Sollte also hier vielleicht nun gar ein Mißverständniß des italienischen Wortes 'cittadella' vorliegen, das Shakespeare veranlaßte, die Kirche 'S. Francesco in Cittadella' in 'S. Pietro di Castello' (Cittadelle) zu verwandeln? Dieß würde dann immerhin eine gewisse, wenn auch nicht genügende Localkenntniß Shakespeare's von Verona beweisen, doch wird diese Annahme stets eine problematische bleiben.

Eine deutlichere Erinnerung an die Novellisten findet sich im Namen des Dieners 'Pietro'. Bei Da Porto und Boldieri ist 'Pietro' im Dienst des Hauses Capelletti, und, da bei Jenen die Person der Amme noch ganz zurücktritt, der vertraute alte Diener Julia's. Bei Bandello — Boaistuau — Brooke wird Romeo's Diener 'Peter' genannt. Shakespeare entwickelt den Charakter der Amme zur Vertrauten Julia's und läßt nun diese bei ihren Ausgängen durch jene, statt durch einen Diener begleitet werden, was ganz gegen die damalige und zum Theil noch jetzige italienische Sitte verstößt (vgl. oben das paduanische Antiluxusgesetz). Dabei ändert er aus einem uns ganz unerfindlichen Grunde den Namen des Dieners Romeo's in 'Balthasar' und giebt den 'Pietro' als Diener dem Hause Capulet zurück. Es ist doch kaum zu denken, daß etwa bloß metrische Gründe eine solche, uns ganz unnöthig erscheinende Aenderung und Restitution veranlaßt haben sollten. Es wäre doch weit einfacher gewesen, dem dritten Diener des Hauses Capulet, wenn Shakespeare des Namens eines solchen bedurfte, einen neuen Namen (sei es 'Balthasar' oder ein anderer) zu geben und dem Romeo seinen 'Peter' zu lassen, wie Brooke ihn hatte, aus dem er ja ohnehin in den Bühnenweisungen der Ausgabe von 1599 einige Male ungeändert stehen geblieben ist.[1])

[1]) Vgl. Robert Gericke, Romeo und Juliet nach Shakespeare's Manuscript, im Shakespeare-Jahrbuch XIV, S. 244 u. 255.

Wenn Shakespeare in der Hast und dem Drange, mit welcher der Strom seines poetischen Schaffens dahinfloß, solche Incongruenzen wie das im Sommer geheizte Zimmer und die Verwechslung der Namen Peter — Balthasar, übersah und offenbar seine Arbeit in Bezug auf dergleichen Nebenumstände nicht erst noch einer Revision unterwarf, so nahm er andrerseits auch sonst nicht den geringsten Anstand bei der Ausführung dieses Dramas die Localtöne aus Italienisch und Englisch zu mischen. So hören wir von Petrarca und seinen Sonetten an Laura (II, 4), von Maskeraden und Fackelträgern (I, 4; ein Seitenstück zu der Scene im 'Kaufmann von Venedig' II, 3; vgl. Jahrb. XIV, 167), von Fächern und Fächerträgern (II, 4), von Sykomoren (I, 1) und Granatbäumen (III, 5), und zweimal (IV, 3; IV, 5) wird es als Landessitte besonders hervorgehoben, daß die Leichen unbedeckt und geschmückt zu Grabe getragen werden. Während aber dieß Letztere auch sonst vielfach in Italien stattfand, erwähnt Shakespeare nicht (obgleich Bandello es erzählt), daß es in Verona Sitte war (und bis auf unsere Zeit blieb) die Leichen des Abends zu bestatten, eine Sitte, die sich in den Städten Italiens nur höchst selten finden dürfte. Die technischen Ausdrücke 'stoccata' und 'passado' (III, 1) konnte man damals in London so gut wie in Venedig von jedem Fechtmeister hören, auch steht der erstere ('una gagliarda stoccata') schon in Bandello's Schilderung des Kampfes zwischen Tebaldo und Romeo. Dagegen ist es doch specifisch englisch, daß auf dem Friedhofe Taxusbäume (V, 3) statt der Cypressen stehen. Auch das Institut der 'Aldermen' (I, 4) ist nicht italienisch, sondern echt englisch. Ueberhaupt aber ist die ganze Erzählung Mercutio's von der 'Queen Mab' (I, 4) ein so sonderbarer englischer Flick auf das italienische Gewand dieses Dramas, daß er geeignet ist jede Illusion zu stören. Shakespeare konnte seine Absicht den Mercutio als Vielsprecher zu zeigen gewiß in einer dem Trauerspiel viel entsprechenderen Weise ausführen, und eine etwaige Rücksicht auf sein Publikum entschuldigt die herbe Dissonanz dieser Einlage mit dem italienischen Charakter des ganzen Stückes nicht. Wir gestehen offen, daß diese Stelle, so schön sie an und für sich ist, uns mehr Mißbehagen macht, als die Carbonade, die Brillen, die Kanonen und Batterien im 'Coriolan' (s. später), und uns wie ein Mißklang in der sonst so wundervollen Harmonie dieser Dichtung verstimmt. 'Giulietta' und 'Queen Mab', — kann man eine seltsamere Verbindung italienischer und englischer Ideenkreise ersinnen? — Oder fühlt man im Norden anders? —

Wenden wir unsere Blicke auf die einzelnen Personen und ihre Namen, so wollen wir zunächst bemerken, daß gewiß auch *Julia* gold-

lockig zu denken ist, wie Portia, obgleich Shakespeare keine Andeutung darüber giebt. Boldieri sagt von ihr und dem sterbenden Romeo:

'E co i crin d'or rasciuga il freddo humore
Che col spirto dal viso gli esce fuore.'

Die Namen aller Hauptpersonen sind auf dem gezeigten Wege von Bandello zu Boaistuau und Brooke schon bei diesem zu der Form gekommen, die wir bei Shakespeare finden, und können daher für unsere Untersuchung kein besonderes Ergebniß liefern. Der Name *Romeo* wird, wie schon vielfach besprochen[1]), von den Engländern falsch accentuirt, aber nicht weniger auch der Name *Montague* (Mountágue), und Roméo Montécchi[2]) muß sich schon gefallen lassen Rómeo Móntagué ausgesprochen zu werden. Ueber *Escalus* für Scala ist schon früher gesprochen worden, nur mag noch hier auf die Accentverschiebung aufmerksam gemacht werden. Auch von den Schicksalen des Namens *Paris Graf von Lodron* war schon die Rede. Diese Familie ist ein tirolisches Geschlecht, und obwohl Shakespeare dieselbe nicht nennt und nicht kennt, findet sich doch eine dunkle Andeutung ihres ausländischen Ursprungs in den Worten der Lady Capulet (I, 3):

'Verona's summer has not such a flower.'

Das Wortspiel, welches Julia bei Bandello mit dem Namen 'Lodrone' macht, indem sie sagt, ihr Bewerber sei vielmehr ein 'ladrone', weil er das Eigenthum eines Andern rauben wolle, — ein Namensscherz, den Bandello mit geschmacklosem Behagen sie sogar zwei Mal wiederholen läßt, — hat Shakespeare in passenderer Weise durch ein anderes bei dem Namen *Tybalt* ersetzt. Die Form dieses Namens, bei Da Porto: Thebaldo, bei Boldieri und Bandello: Tebaldo, bei Boaistuau und Paynter: Thibault, bei Brooke: Tibalt und Tybalt, ist (wie schon Andere bemerkt haben) in dieser Umgestaltung endlich dem Namen des Katers in der alten Thiersage: 'Tybert' so ähnlich geworden, daß der heitere, wortemachende Mercutio die Anspielung nicht unterdrücken kann:

(II, 4) Ben. *'What is Tybalt?'*
Mer. *'More than a Prince of cats'* —
nämlich (III, 1) Mer. *'king of cats.'* — [3])

---

[1]) Shakespeare-Jahrbuch XIII, 148, Anm. 1. — Uebrigens findet sich der Name Romeo noch jetzt, sowohl als Vorname wie als Familienname; es giebt einen Herrn 'Romeo de' Romei'.

[2]) Die Capelletti sind ausgestorben, die Montecchi wanderten nach Friaul aus, wo sie noch blühen. Um 1500 führte Alfons von Este, der durch seinen Enkel Cæsar der Stammvater der Herzöge von Modena aus dem Hause Este ward, den Titel eines Markgrafen von Montecchio. Auch die Lodron blühen noch.

[3]) Obschon Bodenstedt in einer Anmerkung zu seiner Uebersetzung dieß rich-

Der Name *Mercutio* ist schon früher (Shakespeare-Jahrbuch XIII, 148) mit 'Marcuccio' erklärt worden, hier läßt sich die Ummodelung dieser Namensform geschichtlich darlegen. Bei Da Porto, Boldieri, Bandello und Boaistuau ist 'Marcuccio' einer der zu Capulets Fest eingeladenen Gäste, der sich durch seine stets eiskalten Hände auszeichnet; bei den Engländern Brooke, Paynter und Shakespeare findet sich dieser Name als 'Mercutio', bei Shakespeare sogar doppelt, als derjenige eines von Capulet eingeladenen Gastes (I, 2) und als derjenige des Freundes Romeo's, der mit diesem ungeladen Capulet's Fest besucht. — *Lucentio* und *Petrucchio* kamen bereits in 'Der Widerspänstigen Zähmung' vor (s. oben). *Rosalina*, die Verkleinerungsform von Rosalia, ist mit 'Rosalinde' nicht identisch.

Abgesehen von allen diesen Einzelheiten, welche an und für sich recht unbedeutend zu sein scheinen, drängt sich uns am Schluß von 'Romeo und Julie' eine Bemerkung ganz anderer Art auf, nämlich die, daß Shakespeare in den drei großen italienischen Dramen: *Kaufmann von Venedig*, *Othello*, *Romeo und Julie*, je zwei eigenthümliche Motive in wunderbaren Nüancirungen wiederholt.[1]) Das erste derselben ist der Abschluß einer heimlichen Ehe mit oder ohne Entführung. Im *Kaufmann von Venedig* wird dieses Motiv nur bei einer Nebenperson, Jessica, zur Darstellung gebracht und hat daher als Episode keinen weitern Einfluß auf den Gang und die Entwicklung der Haupthandlung. Anders in *Othello* und *Romeo und Julie.* Hier sind es gerade die Hauptheldinnen, Desdemona und Julia, welche ohne elterliches Vorwissen und ganz geheim Ehebündnisse schließen, und, wie unschuldig sonst, dadurch die Folgen dieser Handlungsweise auf sich laden. Bei Desdemona erscheint dieselbe allerdings nur mitwirkend an ihrem sonst unverschuldeten Schicksal, bei Julia hingegen bildet sie geradezu den Kern der ganzen Handlung und den einzigen Keim ihres traurigen Geschicks, das sich auf dem Hintergrunde des allgemeinen Hasses beider Familien durch ihr persönliches Verhalten entwickelt und vollzieht. Das zweite dieser Motive, das außerdem auch in 'Ende gut, Alles gut' und in naher Variation in der 'Zähmung der Widerspänstigen' erscheint, und das man wegen seiner delicaten Natur sonst nicht gewohnt ist behandelt zu sehen, ist die Trennung der Liebenden sofort nach der Trauung und Vereinigung. Zwar in der 'Zähmung der Widerspänstigen' ist es keine eigentliche Trennung, sondern Petrucchio führt sein müdes und hungriges Käthchen

---

tig erklärt, steht doch in ihr wie im Text: 'Rattenkönig' statt 'Katzenkönig', als ob er 'rats' und nicht 'cats' lese.

[1]) W. König, Ueber die bei Shakespeare vorkommenden Wiederholungen (Shakespeare-Jahrbuch XIII, 111 ff.), hat diese nicht besprochen.

nach der Trauung zwischen Padua und Verona spazieren. Aber in 'Ende gut, Alles gut' trennt sich Graf Bertrand sofort von der ihm gegen seinen Wunsch angetrauten Helena. Im 'Kaufmann von Venedig' sendet Portia selbst den Bassanio unmittelbar nach der Trauung hinweg, um die heilige Pflicht der Freundschaft zu erfüllen. In 'Othello' ruft die rauhe Pflicht des Dienstes den Mohren von der ihm eben angetrauten Desdemona noch vor der Hochzeitsnacht hinweg. In 'Romeo und Julia' treibt die anbrechende Morgenröthe den Romeo aus Julia's Armen in Flucht und Verbannung nach Mantua.

14. Die Insel der Sykorax.

Verlassen wir nun Oberitalien um uns die Localtöne einiger im Süden spielenden Stücke Shakespeare's anzusehen.

Da haben wir zunächst den *Sturm.* Die schwachen Anklänge dieses Stückes an mailändische und neapolitanische Geschichten und Personen sind bereits hinreichend besprochen, so daß sie hier keiner weitern Erörterung bedürfen. Für uns ist die interessanteste Frage diejenige nach der Oertlichkeit selbst, wobei wir glauben, daß zwischen dem Orte, welchen Shakespeare als Schauplatz seines Stückes in Gedanken gehabt hat, und der Schilderung desselben unterschieden werden muß. Die letztere mag von den Bermudas entlehnt, Einzelheiten derselben mögen aus Florio's, Graf Stirling's u. A. Werken entnommen [1]) und hieher übertragen sein, für die eigentliche Ortsfrage ist dieß von keiner Bedeutung, denn unzweifelhaft hat sich Shakespeare unter der Insel des 'Sturms' eine Mittelmeer-Insel gedacht.

Der Exherzog Prospero von Mailand [2]) erzählt selbst (I, 2), daß er mit seiner Tochter Miranda von da an das Meer gebracht — der nächste, in gerader südlicher Richtung gelegene Hafenort ist Genua —, dort in eine alte, gebrechliche Carcasse gesetzt, und so dem Meer überlassen worden sei; dieses trug ihn immer in geradester Richtung südwärts nach einer an der Nordküste Afrika's gelegenen Insel, auf welche die Unholdin Sykorax von Algier aus verbannt gewesen war. Der König Alonso von Neapel erleidet auf der Rückfahrt von Tunis, woselbst er seine Tochter Claribelle dem Könige vermählte, nach Neapel (II, 1; V.), wohin er die Richtung Nord-Nord-Ost einzuhalten hat, mit seiner Begleitung Schiffbruch. Denkt man sich nun beide Richtungen in geraden Linien gezeichnet, so kreuzen sich diese ziemlich genau bei den ägadischen Inseln.

---

[1]) Vgl. K. Elze: Abhandlungen zu Shakespeare, Halle 1877, S. 236 ff.

[2]) Shakespeare accentuirt im 'St m' stets (18 Mal) Mílan, mit dem Accent auf der vorletzten Silbe. So thut er auch in den Veronesern, und so thnn es heute noch wenigstens 90 Procent der in Italien reisenden Engländer.

Bedenken wir aber auch die Einflüsse der Windrichtung, und nehmen wir an, daß König Alonso bald nach seiner Abfahrt von Tunis durch einen Weststurm von seiner Richtung weiter nach Osten verschlagen ward, so werden wir nach der Insel Pantalaria als der von Shakespeare gemeinten Insel geführt. Diesem Punkte kam Hunter durch seine Hypothese der Insel Lampedusa am Nächsten, die jedoch als zu weit östlich gelegen erscheint um die Annahme zuzulassen, daß die verbannte Sykorax von Algier über Pantalaria hinaus bis hieher gebracht worden sei.

Die Insel Pantalaria (Pantilleria, Pantellaria, bei den Alten Coßura) liegt 16 Seemeilen vom Cap Bon (Hermaeum Promontorium) und 21 von der Südwestküste Siciliens. Sie war in früheren Jahrhunderten ein Schlupfwinkel der Seeräuber, gegen welche einige Befestigungen errichtet wurden, war aber sonst fast ganz wüst.[1]) Gegenwärtig hat sie ein Städtchen gleichen Namens, auch wohl bloß oppidello genannt, ein Dorf Namens Seiaxghihir, und im Ganzen wenig über 6000 Einwohner. Die Stadt Pantalaria liegt im Halbkreis um einen kleinen, von einigen Felsen geschlossenen Hafen. Die Höhlen, die steilen Bergabhänge, die Thermalquellen, und der weite, sehr tiefe See dieser Insel sind berühmt.[2]) So erscheint denn Pantalaria als eine für die Novellisten der Shakespeare'schen Zeit sehr verwendbare Lokalität, und in der That verlegt Cervantes eine Scene der zweiten Novelle seiner 'Novelas exemplares' (Madrid 1613, u. s. f.) nach 'Pantalarea'. Zwei von Sicilien kommende Corsarenschiffe legen nämlich hier an und theilen ihre Beute, wobei natürlich der Liebhaber Riccardo von seiner geliebten Leonisa getrennt wird; aber sofort erhebt sich ein Südsturm und jagt die beiden Schiffe aus einander; Isuffo's Galeere scheitert im Angesicht der andern an einem kleinen Felseneiland, Fetalà aber entkommt mit Riccardo glücklich nach Tripolis, seiner Heimath.

Dieß lenkt unsere Blicke noch einmal auf die afrikanische Küste. Dort liegen in sehr geringer Entfernung südlich vom Cap Bon, zwischen Tunis und Hammamet, Vorgebirge und Stadt Calibia, früher eine Seefestung.[3]) Dieß ist nicht etwa ein neuerer Name unserer Karten, sondern er findet sich schon in Marmol's Beschreibung von Afrika[4]), ja schon beim Kartographen Diego Ribeyro 1529. Da hätten wir denn wohl die einfachste und natürlichste Erklärung des Namens Caliban, d. i. Einer

---

1) Vgl. Hübner's Conversations-Lexikon, 4. ed., Leipzig 1709, Sp. 1135; Ausg. Regensburg 1745, S. 800.

2) Luigi Zuccoli, *Nuovissima Guida dei viaggiatori in Italia*, IIda ed., Milano 1844, p. 375 f.

3) Bruzen la Martinière, *Dictionnaire géographique*, IIIme vol., Venise 1737, p. 59.

4) Abtheilung II vom Jahr 1599.

aus Calibia, statt der weithergeholten und wunderlichen Metathese aus Canibal, dem entstellten Namen der Caraïben. Auch erschien damals die Erzeugung eines gesprenkelten Mischlings — 'a freckled whelp, hag-born' (I, 2) — an der Nordküste Afrikas wohl wenigstens eben so leicht denkbar, als an der Ostküste Amerikas. Und wenn dieß Alles dem gewählten Schauplatze so nahe lag, warum hätte Shakespeare, der ja bei Tunis auch 'Karthago' und die 'Witwe Dido' zu erwähnen nicht vergessen hat, sich erst noch aus einem amerikanischen Worte einen Namen bilden sollen, der ihm schon fertig hier bei der Hand war?

Die übrigen Personennamen des Stückes bieten keinen besondern Anlaß zu Bemerkungen. 'Prospero' und 'Gonsalvo' finden sich nicht allein bei geschichtlich hervorragenden Persönlichkeiten, wie Prospero Colonna und Gonsalvo von Cordova (der aragonesische Großkapitän von Neapel, zu Anfang des 16. Jahrhunderts), sondern auch sonst noch in etwas späterer Zeit, z. B. 'Prospero' in den patrizischen Familien Martinengo, Frecavallo u. a. — 'Trinculo' — von trincare, trincone[1]), welche germanischen Lehnwörter durch die deutschen Landsknechte des 15. und 16. Jahrhunderts ins Italienische überpflanzt worden sein mögen — verdankt seinen Namen offenbar seiner Vorliebe für Flasche und Becher. — Gelegentlich mag noch bemerkt werden, daß Shakespeare hier (I, 1) die Pluralform Cherubim als Singular gebraucht, und daß er, worauf schon von Anderen aufmerksam gemacht worden ist, (V.) den Namen Stéphano richtig auf der drittletzten accentuirt und somit gewissermaßen die im 'Kaufmann von Venedig' vorkommende Betonung Stepháno corrigirt hat. —

Somit finden sich im *Sturm* nur oberflächliche, aus unbekannter Quelle geschöpfte geographische Kenntnisse Nordafrikas, namentlich von Algier, Tunis, Karthago, Calibia, und der Insel Pantalaria mit ihrer geschlossenen Hafenbucht, ihren Grotten und Quellen. Allenfalls könnte sogar der Name Sykorax in klangerinnernder Verwandtschaft mit dem sicherlich uralten Ortsnamen Seiaxghihir stehen.

15. Wintermärchen. — Viel Lärmen um Nichts. — Ende gut, Alles gut. — Die beiden Veroneser.

Wenden wir uns von Pantalaria nordwärts nach Sicilien zurück, wohin Shakespeare den Schauplatz zweier seiner Dramen verlegt hat, um zu sehen in wie weit der Dichter den Eigenthümlichkeiten dieser Oertlichkeit gerecht geworden ist, und ob er überhaupt eine nähere Kenntniß derselben wahrnehmen läßt.

---

[1]) Antonini, *Dictionaire Italien*, tome Ier, Venise 1755, p. 711.

In das *Wintermärchen* hat Shakespeare zwar ohne Bedenken die geographischen Phantastereien über Böhmen und seine Meeresküste aus seiner Quelle (Rob. Greene's Roman 'Dorastus und Fawnia') herübergenommen, jedoch nicht das geringste Charakteristisch-Sicilianische hinzugethan, da die bloße Erwähnung eines Pinienwaldes (II, 1) doch in der That nicht als solches gelten kann. Hingegen hat er in diesem Stücke seiner Kenntniß und Bewunderung Giulio Romano's in einer Weise Ausdruck gegeben, welche den Shakespeare-Forschern ein eben so interessantes als weites Feld zu tiefgehenden Untersuchungen geboten hat. Auf diese muß hier um so mehr verwiesen werden [1], als etwas Neues zur Lösung der Frage, wie Shakespeare zur Kenntniß dieses Künstlers gelangt sein mag, derzeit nicht beizubringen ist und voraussichtlich auch von Italien aus nicht beigebracht werden kann. Vielleicht steht dieselbe mit derjenigen nach den in der 'Zähmung der Widerspänstigen' besprochenen Gemälden in Zusammenhang. Daß hieher auch die Stelle aus 'Love's labour lost' (III, 1): '*This senior-junior (Signior Giulio's) giant-dwarf,*
Don Cupid'
gezogen wird [2]) und werden muß, bedarf nur der Erwähnung. — Von den hier vorkommenden Eigennamen spielt 'Perdita' auf die Schicksale der unglücklichen Prinzeß an, und dürfte wohl ein Shakespeare'scher Phantasiename sein [3]). —

In Messina spielt *Viel Lärmen um Nichts.* Aber trotzdem daß der Stoff dieses Stückes aus Ariosto (nach Turbervil's englischer Uebersetzung von 1591) geschöpft ist, ist dieses Messina doch irgend ein beliebiger Ort ohne alles Sicilianische. Geisblattlauben (III, 1) giebt es in England und nördlich der Alpen eben so wohl wie südlich derselben. Und die Bezeichnung von Benedicts Gesicht (V, 4) als ein

February face,
So full of frost and storm and cloudiness

wird Jedermann eher an das englische als an das sicilianische Klima erinnern. Denn obgleich der Februar in Palermo wirklich einigermaßen regenkalt, wolkig und windig ist, so wird es doch gewiß Niemand einfallen, diesen zu einem solchen Vergleiche zu wählen, auch in Messina nicht. — Betreffs der Moden, des Hochzeitsanzuges der Hero, und des Kleides der Herzogin von Mailand (III, 4) müssen wir uns allerdings für incompetent erklären, doch möchten wir vermuthen, daß die Schilderung

---

1) K. Elze, Abhandlungen, S. 312—314.

2) Derselbe a. a. O. S. 315.

3) Freilich könnte zu jener Zeit gesuchter Vornamen auch 'Perdita' wie 'Merita' (Merita Trivulzia und ihre auree chiome wurden von Dichtern des 16. Jahrhunderts besungen) einmal wirklich gebraucht worden sein, doch ist es mir nie vorgekommen.

des letzern eher einem der 4000 Kleider entnommen sei, welche Königin Elisabeth bei ihrem Tode hinterließ, als einem mailändischen. — Auch für die Anspielung (I, 1): 'If Cupid has not spent all his quiver in Venice' vermögen wir keine befriedigende und begründete Erklärung zu geben. — Unter den Personennamen dieses Stückes befinden sich englische neben den italienischen. Von den letzteren fällt bloß *Borachio* auf. Aehnlich gebildet wie Petrucchio (Petruccio), ist es entweder von 'bora', dem Namen einer Schlangenart, oder von 'borra' d. i. großer Redefluß, oder von 'boraccia' d. i. Feldflasche (auch ein als solche dienender hohler Kürbis) herzuleiten, und bedeutet also je nachdem eine häßliche Schlange, oder einen heillosen Schwätzer, oder einen tüchtigen Trinker.[1]) Welche Ableitung man auch wählen mag, es bleibt immer ein häßlicher Sinn in diesem Namen, wie schon die Endsilbe '— accio' anzeigt. Jedenfalls hat Shakespeare denselben mit voller Kenntniß als Charakternamen gewählt, etwa wie 'Trinculo' im 'Sturm'. —

Ende gut, Alles gut hat für einige Scenen (III, 1, 3, 5, 6, 7; IV, 1, 4) Florenz und dessen Umgebung zum Schauplatz, wie für andere Paris und Marseille, allein es bietet von allen diesen Orten nichts Locales als deren Namen. —

Noch bleibt uns ein bisher absichtlich zurückgestelltes, in Oberitalien spielendes Stück, das eine genaue Betrachtung erfordert, nämlich *Die beiden Veroneser*. Es wird ja wohl bereits klar geworden sein, daß wir die Stufenleiter der Kenntnisse Shakespeare's von Italien, oder wenigstens die Verwendung derselben in seinen Dramen, hinabsteigen. Haben wir bisher einige Dramen gefunden, deren italienischer Schauplatz zwar nicht im Detail ausgeführt, aber auch nicht durch englische Zuthaten entstellt ist, und andere, in denen sich die Atmosphäre, die Sitten, die Localverhältnisse Italiens mit solchen Englands gemischt zeigen, so treffen wir jetzt ein Stück an, das zwar Verona und Mailand zum Schauplatze hat, aber nicht wirklich dort spielt, dessen Localfärbung, abgesehen von den meisten Eigennamen, ohne weitere Rücksicht auf die gewählte Oertlichkeit ganz Eingebung freier Phantasie und durchaus englisch ist. Schon die Darstellung der geographischen Lage Veronas und Mailands ist nicht nur nicht entsprechend, sondern nicht einmal italienisch. Der Strom, an welchen Verona verlegt wird, ist nicht etwa die Etsch mit ihren Flußbooten, sondern ein solcher, in welchen die Meeresfluth bis zur Stadt vordringt (II, 3) und so den Schiffen das Auslaufen von der Rhede ermöglicht (I, 1). Fände sich eine solche Angabe bei irgend einem deutschen

---

[1]) Aehnlich sagt man noch jetzt im Italienischen: 'sei una botta', du bist ein Faß, d. h. ein tüchtiger Trinker, so wie man im Deutschen sagt: 'er ist ein Schlauch'.

Dichter, der in Hamburg lebte, so würde gewiß jeder Leser dabei an diese Stadt und an die Elbe denken; bei Shakespeare ist es offenbar London und die Themse, deren Verhältnisse auf Verona und die Etsch übertragen sind. Selbst Mailand wird mit einer Rhede ausgestattet (II, 4), gerade wie irgend eine englische Hafenstadt. Das sind nun aber nicht etwa grobe Schnitzer geographischer Unwissenheit, sondern der Dichter läßt mit vollem Bewußtsein unter der Maske italienischer Namen englisches Leben spielen[1]). Als Speed und Launce sich in einer Straße Mailands wiedertreffen, ist es ihr Erstes, zur Feier des Wiedersehens in ein 'alehouse' zu gehen (II, 5). Das ist doch gewiß echt englisch, denn Bier und Bierhäuser sind in Italien germanische Importationen der neuesten Zeit. Der altenglische Volksheld Robin Hood (IV, 1) ist dem italienischen Volk nicht einmal dem Namen nach bekannt, und einen 'friar Patrick' (IV, 3; V, 1) wird man im Lande südlich der Alpen vergeblich suchen. Zu Pfingsten Schauspiele aufzuführen (IV, 2) war niemals Sitte in Italien, wo es für dergleichen dann schon viel zu heiß ist. Der Gebrauch der Maske zum Schutz gegen die Sonnenstrahlen (IV, 2) war im 16. Jahrhundert eine weit verbreitete, nicht nur in Italien übliche Mode. Daß die eine der beiden Nebenbuhlerinnen wider Willen, Sylvia, gelbes (yellow), die andere, Julia, kastanienbraunes (auburn) Haar hat, während beide mit blauen Augen ausgestattet sind (IV, 2), ist englisch und nicht italienisch. Shakespeare hat bei Portia und Nerissa, auch bei Desdemona die richtige Darstellung gegeben, wie früher (Shakespeare-Jahrbuch XIII, 146; XIV, 171) nachgewiesen worden ist, so daß an der wissentlich englischen Zeichnung Sylvia's und Julia's gar kein Zweifel sein kann. Auch die Verabredung eines Zusammentreffens zwischen Proteus und Thurio am St. Gregors-Brunnen (IV, 2) entspricht nicht Mailänder Oertlichkeiten und Ortsgewohnheiten. Die beabsichtigte Flucht Valentins von Mailand nach Mantua (IV, 3), also über Lodi und Cremona, ist geographisch undenkbar; dergleichen läßt sich wohl von Verona aus durchführen, wie es Romeo that, aber nicht von Mailand. Und noch undenkbarer ist es, daß Sylvia, die herzogliche Prinzeß, ihm nacheilen will (IV, 3), um ihn dort aufzusuchen; redet doch in Bandello's Novelle von Romeo und Julia der Bruder Lorenzo der letztern aus, ihrem

[1]) Für Diejenigen, welche diese Ansicht zu theilen sich nicht entschließen können, sei übrigens bemerkt, daß eine Fahrt zu Schiff von Verona nach Mailand nicht unmöglich war, wenn man nämlich die Etsch abwärts zum Meere, dann den Po (der im 16. Jahrh. sogar von venezianischen Kriegsschiffen befahren wurde) und die Adda aufwärts, und zuletzt auf dem von Francesco Sforza von der Adda nach Mailand geführten, im 16. Jahrh. viel benutzten Kanal bis zu dieser Stadt fahren wollte.

Gatten nur den verhältnißmäßig kurzen Weg von Verona nach Mantua zu folgen. Auch giebt es in der nähern Umgegend von Mailand keine Berge (V, 2), an deren Fuß hin der Herzog seine Freunde bestellen könnte, um die entflohene Tochter wieder einzufangen, denn dieselben müßten doch auf dem Wege nach Mantua gelegen und, wie der offenbar gleichbedeutende Wald (V, 1) nur 3 'leagues'[1]) von der Stadt entfernt sein. Selbst das Räuberleben in diesem hat nicht sowohl den italienischen Charakter, als vielmehr den englischen zur Zeit Robin Hood's.

Neben allen diesen unitalienischen und englischen Localtönen sucht man in den 'beiden Voronesern' vergebens nach etwas specifisch Italienischem, nach Mailändischem und Veronesischem. Damit ist ja nicht gemeint, daß gerade der Dom von Mailand oder die Arena von Verona hätten erwähnt sein sollen. Auch in den venezianischen Stücken haben wir nichts von St. Antonio in Padua, nichts von der Markuskirche oder dem Dogenpalast erfahren, aber das Treiben auf dem Rialto ist uns auch ohne nähere Schilderung wahr und lebendig entgegengetreten. Hier hingegen findet sich nichts dergleichen, sondern nur Fremdartiges, und italienisch sind nur die Namen der beiden Städte und einiger Personen. Von den letztern bietet uns hier nur ein einziger Anlaß zu einer Bemerkung. 'Panthino' dürfte als Abkürzung eines auf —pante endigenden italienischen Vornamens zu betrachten sein (ähnlich wie in 'der Widerspänstigen Zähmung' Curtis von Accurti), etwa des im 16. Jahrhundert vorkommenden 'Sacripante'; doch kann ihm möglichenfalls auch der zu einem Familiennamen gewordene Ortsname Pandino (Provinz Lodi in der Lombardei) zu Grunde liegen.

Bei dieser Gelegenheit sei jedoch noch bemerkt, daß das Wort 'Veronese' = Veroneser weder in den 'beiden Veronesern', noch in 'Romeo und Julie', noch sonst bei Shakespeare vorkommt, ausgenommen in der nach unserer Ansicht verderbten Stelle im 'Othello' (II, 1), die wir schon früher (Shakespeare-Jahrbuch XIV, 175 f.) besprochen haben. Um auf diese noch einmal zurückzukommen, wollen wir hier noch einer anscheinend sehr nahe liegenden Erklärung derselben vorbeugen, welche an der Lesart 'Veronese' festhalten und dieselbe etwa von einem Familiennamen herleiten möchte. Allerdings hatte die Republik Venedig im 16. Jahrhundert den Gebrauch, ihre Staatsschiffe hervorragenden Gliedern der Patrizierfamilien zu verleihen, resp. zu verpachten, und es war Sprachgebrauch, ein solches Schiff, außer seinem eigentlichen Schiffsnamen (z. B.

[1]) 'League', ital. 'lega' von 'leuca', d. i. die gallische Meile von 1500 römischen Schritten. Shakespeare gebraucht 'leagues' für Land- und Seemeilen, gerade wie die Italiener 'leghe', deren 20 auf einen Grad gehen; 1 league oder lega hat also etwas mehr als 3 miles oder miglia; 3 leagues sind etwa 5 Wegstunden.

Mercurio, Maria assunta, Sagittario) nach dem Familiennamen seines nunmehrigen Herrn zu benennen; 'una Contarina', 'una Morosina', 'una Pisana' bedeutet also eine (nicht 'die') Galeere eines 'Morosini', 'Contarini', 'Pisani' usw. So könnte man leicht glauben, 'a Veronese', una Veronese, sei eine Galeere eines 'Veronese'. Allein dann müßte dieser Familienname ein von Shakespeare erfundener sein, indem es damals in Venedig keine Patrizierfamilie dieses Namens gab, da die aus Chioggia stammende angesehene Kaufmannsfamilie 'Veronese' erst 1703 das venezianische Patriziat erhielt. Aber auch unter dieser Voraussetzung läge an jener Stelle kein rechter Grund zur Einführung dieser Bezeichnung vor.

16. Die Stücke aus der alten Geschichte. — Vereinzeltes.

Obgleich wir von Shakespeare's Dramen aus der alten Geschichte selbstverständlich nicht erwarten können, daß sie unserer Betrachtungsweise besondere Ausbeute gewähren, so ist es doch auffallend — um es gleich von vornherein zu sagen —, daß diese fast nur eine negative ist, indem wir von einer Entfaltung localer Töne des alten Italiens, ja auch des spätern, so gut wie nichts finden.

Sehen wir zunächst *Julius Cäsar*, dessen Schauplatz größtentheils Rom ist und sein muß. Dennoch enthält es über diese Weltstadt, ihre Localitäten und ihr eigenthümliches Leben weiter nichts Besonderes als den immerhin auffallenden Ausdruck: '*Go you down that way towards the Capitol*' (I, 1). Wir wollen einmal zugeben, daß das Wort 'down' hier nicht in seinem strengen Sinne, sondern wie unser modern abgeflachter Ausdruck: 'die Straße hinunter' allgemein und ohne scrupulöse Rücksicht auf die Bodengestaltung zu nehmen sei. Allein in *Titus Andronicus* (I, 2) findet sich weiter eine Ortsbezeichnung: 'ascend Pantheon' (und zwar vom Capitol aus!), für welche, weil mit der Wirklichkeit absolut unvereinbar, eine solche vermittelnde Auslegung durchaus unmöglich ist. Es ist geradezu undenkbar, daß Jemandem, der Rom aus eigener Anschauung, oder auch nur aus unsern jetzigen gedruckten Beschreibungen kennt, zwei Worte wie diese entschlüpfen könnten. Auch die im letztgenannten Stücke zum Schauplatz der Pantherjagd (II) gewählte Umgegend Roms ist reines Phantasiewerk und ohne jeden realen Anhalt: Die in Rom und Misenum spielenden Scenen von *Antonius und Kleopatra* bringen auch nicht das geringste Wort über diese Oertlichkeiten. Die eingehende, freilich einem unzuverlässigen und der Laune der Gebieterin nachgebenden Boten von Kleopatra abgefragte Schilderung Octavia's (III, 3) enthält die jedenfalls nicht entsprechende Angabe, daß deren Haar braun sei, 'brown' (nicht 'auburn', wie Julia's in den 'beiden Veronesern'), also nicht 'fair', noch 'black', wie in früher besprochenen Fällen.

Auch bei den in Rom und seiner Umgegend vorfallenden Handlungen in *Coriolanus* wird über die Oertlichkeiten nichts Näheres gesagt, denn dem 'cypress grove' (I, 10) kann so wenig wie dem Pinienwald in Sicilien (Wintermärchen II, 1) irgend ein charakteristischer Werth für eine specielle Localität zugemessen werden.

Für unsere Betrachtung erscheint die bloße Erwähnung des Cap Misenum (Antonius und Kleopatra II, 2) ebenso unerheblich wie diejenige des Tarpejischen Felsens oder des Tiber (Coriolan III, 1). Die Namen allein beweisen nichts für eine nähere Kenntniß der Gegenden. Hingegen muß es Jedem, der den Tiber kennt, sonderbar erscheinen, daß Shakespeare dem alten aristokratischen Lebemann Menenius (Coriolan II, 1) die Worte in den Mund legt: *'I am known to be a humourous patrician, and one that loves a cup of hot wine with not a drop of allaying Tyber in it.'* Wie kann ein Mann wie dieser auch nur den Gedanken haben, es sei möglich, Wein mit gelbem, schmutzigem Tiberwasser zu mischen? zumal wenn, wie bald darauf (II, 3) erwähnt wird, Publius und Quintus Marcius das beste Trinkwasser durch Aquäducte in die Stadt Rom geleitet hatten? War das erste möglich, so war das zweite überflüssig; aber das zweite erweist eben schlagend den Widerspruch des ersten mit der Wirklichkeit. Allein noch weit auffallender ist es, daß Shakespeare, ohne sich im mindesten um historische und locale Treue zu bekümmern, seine antiken Dramen mit Dingen und Sitten späterer Zeiten und anderer Völker ausstattet. So spielen in denselben die Trommeln eine große Rolle (Coriolan I, 9; II, 3; V, 4; V, 5. Antonius und Kleopatra II, 7; IV, 8; IV, 9). Aber auch die Batterien (Coriolan V, 4), die Bleidächer (ebenda II, 1; IV, 6), der Plebejer schweißige Nachtmützen (Julius Cäsar I, 2), die bebrillten Gesichter (Coriolan II, 1), die Mandragora (Antonius und Kleopatra I, 5), die Engel (ebenda II, 3), und die Carbonade (Coriolan IV, 5) finden ruhig in der antiken Römerwelt Platz.

An diese vier aus der antiken Welt entlehnte Dramen schließt sich noch *Cymbeline*, welches altenglische und altrömische Geschichte aus Holinshed und Boccacio mit einander verbindet. Zwar spielen einige Scenen dieses Stückes in Rom, doch dürfte es leichter sein in der Umgegend von Pembroke und Milford-Haven in Süd-Wales die Gegend mit der Höhle des Bellarius (III, 6; IV, 1. 2) und den Hohlweg (V, 2) aufzufinden, in welchem dieser die Schlacht zum Stehen und zur Wendung brachte, als irgend etwas specifisch Römisches in jenen römischen Scenen. —

Um den Ueberblick über das Italienische in Shakespeare's Dramen abzuschließen, mögen endlich noch einige wenige versprengte italienische

Erratenblöcke aus seinen Stücken angeführt werden, deren Schauplatz nicht Italien ist. Die Erwähnung Giulio Romano's in *'Verlorne Liebesmühe'* (III, 1) ist schon früher bei anderer Gelegenheit besprochen worden. Dagegen bietet dasselbe Stück noch einen andern merkwürdigen Findling im Munde des pedantischen Schulmeisters Holofernes (IV, 2):

'Ah good old Mantuan, I may
speak of thee as the traveller doth of Venice:
Vinegia, Vinegia,
Chi non ti vede, ei non ti pregia.'

Zwar habe ich den Ursprung dieses italienischen Verses bisher leider nicht zu entdecken vermocht, doch liegt derselbe gewiß ziemlich weit vor Shakespeare's Zeit und noch in der ersten Häfte des 16. Jahrhunderts. Am meisten erinnert dieß Sprüchlein an Messer Jacopo Tiepolo's Dichtungen [1]), namentlich an dessen 'Stanze in lode di Vinegia', in denen sich viel Entsprechendes, auch der Reim: Vinegia — egregia — regia findet.

Außerdem haben wir es hauptsächlich nur noch mit italienischen Personennamen zu thun, welche Shakespeare auch in manche nicht in Italien spielende Stücke eingeführt hat. Zwar in Illyrien, dem Schauplatz von *'Was ihr wollt'* sind Namen wie Orsino, Antonio, Curio, Malvolio, Olivia und Viola noch ganz am Platz, und auch in Ephesus, dem Schauplatz der *'Comödie der Irrungen'*, lassen sich italienische Namen wie Angelo, Adriana, Luciana noch begreifen. Auffallend ist es dagegen in Wien, wo *'Maaß für Maaß'* spielt, Namen zu begegnen wie Angelo, Escalus [2]), Claudio, Lucio und Bernardino, Namen, die sich in den Quellen des Stückes (G. Whetstone: Promos und Cassandra, nach einer Novelle Giraldi's) nicht finden. Weit stärker noch erregt es unsere Verwunderung, daß Shakespeare kein Bedenken getragen hat, in dem der alten Geschichte angehörigen *'Cymbeline'* den sonderbaren Namen 'Jachimo' [3]) einzuführen, welcher offenbar dem italienischen Gioachino entspricht. Läßt sich aber hier immer noch der Gedanke an Rom, an Italien als Veranlassung dieser auffallenden Thatsache denken, so fällt jeder Vorwand hinweg, der uns das Vorkommen italienischer Namen im *'Hamlet'*

---

[1]) *Compositioni Volgari e Latine di Messer Jacopo Tiepolo. In Vinegia. Appresso di Agostino Bindoni* M. D. XXXXVIIII. 8º.

[2]) Aus der französischen Form von Scala, Escale, abgeleitet; siehe oben bei 'Romeo und Julie'.

[3]) Jáchimo, mit dem Accent auf der drittletzten Silbe, gehört eben zugleich in jene Reihe fremder Namen, deren Accent im Englischen verändert ward, wie Rómeo u. a. Vgl. Jahrbuch XIII, 148, Anm. 1.

begreiflich machen könnte, wo sich Bernardo, Francisco, Horatio [1]), Baptista (als Frauenname), und selbst die halb italianisirte Form Rynaldo (altdeutsch Raginolt d. i. Reinold, ital. Rinaldo) finden. Allerdings hatte sich diese italianisirende Mode der Namen schon bei Shakespeare's Vorgängern gezeigt, allein was war der Grund, der Shakespeare bewog dieser beginnenden Sitte zu folgen und sie bis zum höchsten Grade zu entwickeln? Gewiß war es nicht eine bloße Huldigung der dichterischen Mode; war es eine besondere Vorliebe für Italien und das Italienische? Und woher hatte er diese?

Während wir die Antwort auf diese Fragen schuldig bleiben müssen, wollen wir dafür noch einige Bemerkungen über ein paar Namen zum Schluß beifügen. Wir haben soeben aus 'Hamlet' (III, 2) den Namen 'Baptista' erwähnt, dessen Gebrauch als Frauenname vielfach Shakespeare zum Vorwurf gemacht worden ist. Zwar hat schon K. Elze (Abhandlungen zu Shakespeare, S. 319) denselben zurückgewiesen. Allein es dürfte immerhin gut sein, die von demselben angeführten Thatsachen noch zu verstärken. So mag darauf hingewiesen werden, daß die zweite Gemahlin Friedrichs, des ersten Herzogs von Urbino (gestorben 1482), Baptista (aus dem Hause Sforza) hieß. [2]) Ausschlag gebend ist jedoch eine Stelle aus einem Capitolo des Arcano Mauro (gestorben 1536). Dieser sagt nämlich in einem niedrig-burlesken Gedicht [3]) 'Dalle Donne di Montagna' von deren Namen: man finde bei ihnen nicht solche aus der Litanei, wie Barbara, Maria u. dgl., oder von altrömischen Medaillen entlehnte, wie Faustina, Giulia und Mammaea, sondern ganz andere, wie Celestina, Costanza, Loretta, Pacifica, Pretiosa, Primavera usw., Namen, auf welche die Bergbewohnerinnen jedoch eben so stolz seien, ja

'Più che non vanno a Padoa le Matthee;
Più che nel Viterbese le Batiste.'

Man mag nun diese Stelle des launigen Gedichtes nehmen wie man will, immer wird sie beweisen, daß Battista als Frauenname gebräuchlich war, besonders im Gebiete von Viterbo. Shakespeare zeigt also auch hierin eine genauere Kenntniß Italiens und italienischer Sitte, als die meisten seiner Tadler und Kritiker besitzen. — Noch findet sich im 'Othello' (I, 3) ein Name, mit welchem die Herausgeber und Uebersetzer nicht

---

[1]) Der Name 'Horatio' findet sich merkwürdiger Weise schon einmal als fehlerhafte Personenbezeichnung statt 'Mercutio' in der Ausgabe von 'Romeo und Julia' von 1599. (Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XIV, 254.)

[2]) J. Hübner's Genealogische Tabellen, 2. Aufl., Leipzig 1712, Tab. 313.

[3]) Dieses Capitolo und sieben andere desselben Dichters finden sich mit abgedruckt in den '*Rime piacevoli di M. Cesare Caporali di Perugia*, etc., Parma 1584; 12°.

viel anzufangen wissen. 'Marcus Lucchese' ist wahrscheinlich eine verderbte Lesart[1]), ähnlich wie 'Veronese', wovon früher die Rede war. Waren doch beide Namen als diejenigen der Bewohner von Verona und Lucca geläufig und mundgerecht genug, um sie andern zu substituiren. Unter 'Marcus Lucchese' wird ein tapferer, zufällig in Florenz anwesender venezianischer General gedacht, ähnlich dem Othello. Nun hat sich im 14. Jahrhundert, der Blüthezeit der Condottieri, ein Feldherr im Dienste der Republik, in welchen er durch Petrarca's Vermittelung beim Dogen Lorenzo Celsi getreten war, namentlich dadurch ruhmvoll ausgezeichnet, daß er im Jahr 1364 einen auf der Insel Candia ausgebrochenen Aufruhr niederschlug und zugleich seine eigenen aus Plünderungssucht meuternden Truppen bezwang, wodurch diese kostbare Besitzung der Republik erhalten blieb. Derselbe war ein Veroneser und hieß Luchino dal Verme[2]), ein Name, der in England um so eher bekannt sein konnte, als Luchino es war, der zuerst (1360) den kurz vorher mit einer englischen Söldnerbande nach Italien gekommenen Condottiere Hawkwood[3]) schlug. Würde man also in der erwähnten Stelle Luchino statt Lucchese lesen, so hätte man in diesem Namen eine den Umständen eben so entsprechende, wie für das englische Publikum interessante Anspielung zu sehen.

17. Schluss.

'Also was glauben Sie?' 'Woher hat Shakespeare seine Kenntnisse von Italien?' 'Glauben Sie, daß er selbst in Italien war?' Wie manchmal schon wurden diese Fragen an mich gerichtet. Und es ist ja nur natürlich, daß man von Nachforschungen und Untersuchungen, wie wir sie vorgeführt haben, auch in dieser Beziehung ein entscheidendes Resultat erwartet, obschon die Frage nach Shakespeare's Kenntnissen von Italien mit derjenigen nach dem Ursprung derselben nicht nothwendig zusammenfällt. Daß wir in letzterer Beziehung die Intuition und den Zufall von der Hand weisen, bedarf jetzt keiner Versicherung mehr. Aber auch zur Bestimmung der Grenzen, in denen Shakespeare's Kennt-

---

1) Bodenstedt hat: Marcus Luccicos.

2) Selbst die *Breve Descrittione del Mondo, di Zacc. Lilio Vicentino, tradotta per M. Franc. Baldelli,* Vinegia 1552, 8⁰, fol. 132, a erzählt: '*Nacquero in Verona, Luchino Verme valoroso capitano, che con la virtù sua racquistò a Vinitiani l'isola di Candia, che già s'era ribellata d'alloro, Jacopo suo figlio*', etc. — Luchino diente schon 1342 dem Mastino II della Scala von Verona, dann den Visconti von Mailand, und starb in der Absicht die Türken zu bekriegen 1372 in Syrien.

3) Hawkwood wird von den Italienern in einer nach der Aussprache gemodelten Umformung auch Aucud und Aguto genannt und geschrieben.

niß von Italien sich bewegt, müssen wir die Gestattung eines vollen Gebrauchs des immerhin mißlichen argumentum a silentio in Anspruch nehmen. Wir wollen jedoch dabei nicht vergessen, daß man in der Anforderung localer Treue an den Dichter nicht zu weit gehen darf, denn, wie schon früher gesagt, der Dichter ist kein Reisebeschreiber, und gerade das Allbekannte wird eben deßhalb von ihm am wenigsten erwähnt.

Allein wir haben gesehen, daß negative und positive Localtreue nur in sehr wenigen der italienischen Dramen Shakespeare's zu finden, daß hingegen in den meisten die positive mangelhaft oder gar nicht vorhanden ist, während gegen die negative wissentlich verstoßen wird. Danach verwandelt sich für uns die Behauptung einer nähern Kenntniß Italiens von Seite Shakespeare's in diejenige einer solchen Venedigs und Paduas. Denn wir halten uns für berechtigt Shakespeare jede *nähere* Kenntniß von *Sicilien*, *Cap Misenum*, *Rom*, *Florenz* und *Pisa*, auch von *Mailand*, *Bergamo*, *Verona*, *Vicenza*, *Treviso* und *Mantua* abzusprechen, da die Einführung gewisser Gemälde, der Pest, der Peterskirche in Verona, Giulio Romano's und dergleichen eine solche nicht bedingen, vielmehr zahlreiche Unzutreffendheiten oder Verschweigungen und Verwischungen dagegen sprechen.

Andererseits aber ist es über jeden Zweifel erhaben, daß Shakespeare über *Padua* und *Venedig* besser als die meisten seiner zeitgenössischen Landsleute (Coryat u. A.) unterrichtet war. Er kennt *Padua's* Bedeutung in der Kunstgeschichte, seine Universität, das Leben auf derselben, ihre Professoren und Studenten, den Luxus seiner Bürger, die Ausstattung seiner Häuser, und einzelne Vorkommnisse daselbst. Während ihm die anderseitigen Umgebungen der Stadt unbekannt sind, kennt er genau den Weg von hier der Brenta entlang nach Venedig. Er kennt *Venedig's* Reichthum, seine Verfassung und öffentlichen Einrichtungen, seine Localitäten, seine Gebräuche, die Sitten der Bewohner, die Moden, die üblichen Eigennamen und deren Bedeutung, die Stellung der fremden Kaufleute, geschichtliche Thatsachen, örtliche Umstände, Anstalten und Ausdrücke. Er findet in Paduaner und Venezianer Vorfällen, Persönlichkeiten und Localitäten die Mittel und Vorbilder zu seiner Darstellung. Ohne seine Kenntniß zur Schau zu tragen, übertrifft er darin doch Solche, die selbst Venedig besucht hatten. Er hatte eine genauere und tiefer gehende Vorstellung von Venedig und Padua, als Schiller von Uri, Schwyz und Unterwalden, doch seine Darstellung Verona's sinkt unter diejenige Schillers von der Brenta-Landschaft herab.

In der Ausschließlichkeit dieser Kenntnisse aber liegt eben zugleich der Beweis, daß Shakespeare die glänzende Lagunenstadt nicht selbst gesehen hat, denn auf welchem Wege immer er dahin gekommen sein

könnte, sei es über Paris, Mailand, Verona oder Treviso, so erscheint es unmöglich, daß er diese durchreisten Städte nicht in entsprechenderer Weise in seine Dramen eingeführt hätte. Und in der eben gerühmten Ausdehnung und Genauigkeit dieser Kenntnisse liegt ein zweiter Beweis gegen die Annahme einer venezianischen Reise Shakespeare's, denn sie übertreffen um Vieles diejenigen, welche ein Reisender in fremdem Lande, zumal wenn er dessen Sprache nicht vollkommen inne hat, sich zu erwerben pflegt. Man wende da nicht den genialen Scharfblick Shakespeare's vor, man stelle diesen so hoch man will über Coryat u. A., immer bedarf es zur Aneignung positiver Kenntnisse materieller Zeit, und nur ein längerer Aufenthalt vermag eine solche Vertrautheit mit den Localverhältnissen einer fremden Stadt zu erklären, wie wir sie bei Shakespeare bewundern. Dazu kommt noch, daß die Vorgänge, um welche es sich bei seinen Anspielungen dreht, zwei verschiedene Zeiträume, nämlich von 1570 — 78 und von 1590 — 94 zu umfassen scheinen.

Man wird vielleicht einwenden wollen, daß Shakespeare diejenigen italienischen Stücke, in welchen die Darstellung so wenig der Wirklichkeit entspricht, vor seiner angeblichen, etwa im Jahre 1593 unternommenen Reise nach Italien geschrieben haben könne. Allein bei der Schwierigkeit einer sichern Bestimmung der Abfassungszeit der Shakespeare'schen Dramen überhaupt, und nach Dem was bisher darüber bekannt oder als wahrscheinlich angenommen worden ist, wird sich eine solche Behauptung nicht erweisen lassen. Aber selbst wenn dieß der Fall wäre, so würde die plötzliche Erscheinung einer speciellen Kenntniß Venedig's noch nicht die Annahme einer Reise des Dichters dahin als Quelle derselben rechtfertigen.

Wir haben bei Shakespeare's italienischen Stücken nicht zwischen localtreuen und localuntreuen zu unterscheiden, sondern zwischen solchen die wirklich dort spielen: *Der Kaufmann von Venedig*, *Othello*, — solchen, die zwar dort spielen, aber neben Anderm nur einzelnes Italienische oder neben Italienischem noch einzelnes Andere enthalten: *Die Zähmung der Widerspänstigen*, *Romeo und Julie*, — und solchen, deren Schauplatz nur dahin verlegt ist, ohne jedoch dessen Localton zu zeigen: *Die beiden Veroneser*, *Der Sturm*, *Wintermärchen*, *Viel Lärmen um Nichts*. Für uns geben die erstgenannten den Ausschlag. Die Schilderung der Lombardei und die Charakteristik der Bewohner von Florenz und Pisa kann Shakespeare aus Büchern geschöpft haben, — von der Pest kann er Manches gelesen und in London gehört, — die Eigennamen kann er zum großen Theil aus Bandello und andern italienischen Schriftstellern entnommen haben. Allein seine genauen, in's Einzelne gehenden, die gewöhnlichen Bücherkenntnisse weit übertreffenden Angaben

über Venedig und Padua im 'Kaufmann von Venedig' und in 'Othello' weisen auf eine reichhaltige, aus diesen beiden Städten entsprungene Specialquelle hin. Diese scheint aber nicht in Mittheilungen aus dem Kreise der italienischen Colonie in London zu liegen, darum nicht, weil darin gewiß viele italienische Städte vertreten waren und somit Shakespeare's Specialkenntnisse von Italien wahrscheinlich nicht auf Venedig und Padua allein beschränkt geblieben wären, sondern sich weiter ausgedehnt haben dürften. Wir suchen dieselbe daher, wie wir schon früher äußerten (Shakespeare-Jahrbuch XIII, 155 f.), lieber in schriftlichen und mündlichen Mittheilungen von Engländern, die lange genug in Venedig und Padua gelebt hatten, um mit deren Localverhältnissen so vertraut geworden zu sein, wie wir es bei Shakespeare gewahr werden. Und wenn wir selbst einen nicht kleinen Theil unserer in diesen Skizzen gegebenen Erläuterungen den noch jetzt vorhandenen Aufzeichnungen deutscher Studenten in Padua verdanken, so dürfen wir wohl zum Schluß nochmals auf die Möglichkeit hinweisen, daß Shakespeare aus einer ähnlichen, nur viel reichern Quelle geschöpft haben könne. Wenn wir aber zum bessern Verständnisse von Shakespeare's Darstellungen aus dem italienischen Leben Einiges haben beitragen können, so beweist dieß nur, daß es auch hier gilt:

'Wer den Dichter will verstehn,
Muß in Dichters Lande gehn.'[1])

Venedig, im Oktober 1879.

---

[1]) Es wird den Herrn Verfasser obigen Aufsatzes, sowie seine Leser interessiren, von folgendem Satze Kenntniß zu nehmen, der sich in dem in unserer literarischen Uebersicht besprochenen Buche 'Giulietta et Romeo, Nouvelle de Luigi da Porto, traduite par Henry Cochin' pag. X befindet:

L'histoire des pièces italiennes de Shakespeare est la partie la plus obscure de la critique Shakespearienne, et en sera un jour peut-être la plus féconde; peut-être apportera-t-elle la certitude dans des questions douteuses, et surtout dans la question de la personnalité de Shakespeare, que l'Angleterre et l'Amérique commencent à agiter. D. R.

Shakespeare in Portugal.

Von

Carolina Michaëlis de Vasconcellos.

---

1) Othello ou o Mouro de Veneza. Tragedia em 5 Actos. — Imitação por L. A. Rebello da Silva. Lisboa. Typographia do Panorama. 1856. in 8⁰. 91 pp. 300 reis.
2) Sonho d'uma Noite de S. João. Drama em 5 Actos e em Verso. — (Theatro de Shakespeare. Iª Tentativa.) por Castilho (i. e. Antonio Feliciano de Castilho. Visconde de Castilho). Porto e Braga. Livraria Internacional 1875. in 8⁰ menor. 207e XVIII pp. — 600 reis.
3) William Shakespeare. Hamlet. Drama em cinco actos. Traducção Portugueza. Lisboa. Imprensa Nacional. 1877. in 8⁰. 149 pp. — Der Uebersetzer nennt sich nicht, doch ist es bekannt, daß es Seine Majestät der König von Portugal Dom Luiz I. ist.
4) William Shakespeare. Hamlet. Tragedia em cinco actos. Traducção de Bulhão Pato. — Lisboa Typographia da Academia Real das Sciencias. 1879. in 8⁰. 205 pp. Text und 20 Seiten Anmerkungen. 700 reis.
5) Oração Funebre de Marcus Antonius. Extrahida da Tragedia de William Shakespeare: Julio Cesar. Vertida do Inglez por Antonio Petronillo Lamarão. — Lisboa Typographia Castro Irmão. 1879. 14 pp. Text, 1 p. Notas. 100 reis.

Endlich ist auch im südwestlichsten Theile Europas ein leises Echo jenes Donneraccordes wach geworden, der, vor 3 Jahrhunderten von Stratford am Avon ausgehend und im Laufe der Zeit mehr und mehr anschwellend, von Pol zu Pol, von Meer zu Meer gedrungen ist. Auch in Portugal fängt man an, dem Genius Shakespeare's gerecht zu werden und den Versuch der Assimilation zu wagen. Und sind die Anfänge auch schwach, so erregen sie doch Hoffnung und Zutrauen darauf, daß jene einzelnen ersten Ringe, die man jetzt geschmiedet, Glieder einer festen Kette werden, die Portugal, das so lange schmollend in der Ferne

stand, nun endlich mit Shakespeare verknüpft. Es sieht aus als wollte das einmal wach gerufene Echo nun nicht wieder verhallen, sondern bald verstärkt und mehrstimmig weiter tönen, als wollte also auch die portugiesische Nation lernen in jenes Loblied einzufallen, das die übrigen romanischen Schwestern, Frankreich, Italien und Spanien mit den germanischen Landen um die Wette zu Shakespeare's Ehren singen, als wollte jene, wie die anderen alle von ihm lernen und, wie die anderen alle, ihr Scherflein zur Klärung seiner Dichtungen beitragen. Diejenigen also, welche die Erstlingsfrüchte ihrer Arbeit an Shakespeare veröffentlicht und laut oder leise das Versprechen gegeben haben, mit jener Arbeit und ihrer Veröffentlichung fortzufahren, die letzten drei unter den fünf Portugiesen, deren Namen an der Spitze dieser Arbeit stehen, der König von Portugal, Herr Raimundo Antonio Bulhão Pato und Herr Antonio Petronillo Lamarão, verdienen es, nicht nur von dem Volke, zu welchem sie sich zählen, sondern überall da, wo man Shakespeare kennt und ehrt, freundlich willkommen geheißen und zur Fortsetzung ihrer Shakespeare-Studien aufgemuntert zu werden. Wir sind gewiß, daß die Leser des Shakespeare-Jahrbuches gern einen Bericht über Werth und Unwerth, Vorzüge und Schwächen, Methode und Zweck jener Leistungen lesen werden.

Was wir hier vor einigen Jahren über Shakespeare's Sein oder Nichtsein in Spanien sagten[1]), paßt — verstärkt — auch auf Portugal: der große Brite ist hier so gut wie unbekannt. Sein Name zwar, die Namen seiner vorzüglichsten Schöpfungen, die Namen einiger jener typisch gewordenen Gestalten, denen er ein ewiges Leben gegeben hat, werden hier wie überall, wo man schreibt, liest und dichtet, wiederholt. Wer kennt nicht Romeo und Julia? Wer nicht Othello und Desdemona? Wer nicht Lear und Cordelia? Wer nicht Hamlet und Ophelia? Wer nicht Falstaff? Wer nicht Caliban? Wer nicht Shylock? Die Tragöden Rossi und Salvini mögen durch ihre Vorstellungen in Lisboa und Porto in einigen Tausenden von Portugiesen die Idee erregt haben: nun kännten sie Shakespeare. Der portugiesischen Damenwelt mögen Ophelia und Julia und Desdemona durch Reproduktionen von Bildern, deren Gegenstand sie sind, in illustrirten Zeitungen, oder durch ein Liedchen, das sie selbst als Julia verherrlicht, vertraut sein. Einige Hunderte mögen die französischen, vielleicht auch die spanischen Uebertragungen von Shakespeare's Werken kennen und eine ganz kleine Minorität hie und da ein Stück in der Originalfassung lesen. Von wirklicher Kenntniß aber, von einem eingehenden Studium des Dichters, von selbstgeschaffenen

1) S. Shakespeare-Jahrbuch Bd. X. p. 311—354.

Hülfsmitteln zum Verständniß der schwierigen Texte, von Uebersetzungen war bisher keine Rede. Die vereinzelten und ganz seichten Spuren älterer oberflächlicher Bekanntschaft mit Shakespeare's Hamlet, Julius Cäsar, Othello und Midsummernightsdream, die wir nach langem, mühevollen Suchen aufgefunden, seien hier verzeichnet und somit wenigstens die Beweise geliefert, daß in drei Jahrhunderten, daß bis zu dem Tage, wo Seine Majestät der König von Portugal Dom Luiz I. die erste leidlich treue Prosaübersetzung des Hamlet schrieb, doch vier bis sieben Portugiesen zusammen von vier Dramen Shakespeare's wußten. Freilich nehmen wir von keinem einzigen derselben an, daß er direkt aus der Quelle geschöpft habe, nicht einmal vom Uebersetzer des Sommernachtstraumes, denn sein Werk selbst liefert nicht den unwiderleglichen Beweis dafür, während es an Beweisen dagegen nicht fehlt.

Wir besprechen jene vier bis sieben *raras aves* in chronologischer Reihenfolge.

1. Aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts datirt ein handschriftlich erhaltenes Fragment eines Operntextes Hamlet: *Ambleto em Dania*, opera. Das Manuscript ist Autograph des Dichters, Buchdruckers und Lehrers Francisco Luis Ameno (geb. 1713, gest. 1793), der, nächst vielen Tractaten religiösen Inhalts, die gedruckt worden sind, eine ganze Reihe unedirter Lustspiele (farças) wie einige Operntexte verfaßte und mehrere Opern von Metastasio in's Portugiesische übertrug[1]). Diese sind publizirt worden, jene nicht, und finden sich die uns bekannten handschriftlich in der Bibliotheca Publica de Evora aufbewahrt. Dort ruht auch, laut dem offiziellen Kataloge,[2]) unter der Chiffre CXIV, 2—12 No. 12 der erste Akt des Ambleto. — Wir haben ihn nicht gesehen und vermögen daher nicht zu sagen, wen Ameno nachahmt, denn daß er sich direkt an Shakespeare anlehnen sollte, liegt außerhalb aller Wahrscheinlichkeit. Nehmen wir an, daß der Ambleto Ameno's ungefähr gleichzeitig mit seinen Opernübersetzungen nach Metastasio geschrieben ward, d. h. also um 1755 (dies wenigstens ist das Jahr, in welchem sie publizirt worden sind), so könnte er wohl die italienische gleichnamige Oper von Gasparini (1735 in Rom aufgeführt[3]) oder eher noch die bekanntere

[1]) Siehe Innocencio da Silva: Diccionario bibliographico portuguez. vol. II. Lisboa 1859 s. v. Francisco Luis Ameno. — Die aus Metastasio übersetzten Opern sind: Achilles, Alexandre, Zenobia, Tito, Demofoonte und Antigono.

[2]) Catalogo dos Manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborense ordenado com as descripções e notas do bibliothecario Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara e com outras proprias por Joaquim Antonio de Sousa Telles de Matos. — Tomo II: Literatura p. 132. — (Lisboa 1869.)

[3]) Wir kennen — dem Titel nach — 11 Hamletopern.
1. Amleto, opera musica de Scarlatti 1715 Roma. 2. Gasparini 1735 Roma.

und ältere von Scarlatti (1715 in Rom) ausgenutzt haben. Wollen wir sie jedoch in die letzten Lebensjahre des Autors setzen, so könnte auch Caruso (Firenze 1790) oder es könnte Ducis ihn dazu begeistert haben; oder auch der spanische Anonymus, der einen Hamlet rey de Dinamarca schuf, oder jener andere Spanier, Ramon de la Cruz (geb. 1731), der nach Ducis ein gleichnamiges Drama schrieb. Wir gedachten beider in unserem Aufsatze 'Hamlet in Spanien'. Diese Frage bleibt ungelöst, bis wir oder ein Anderer den portugiesischen Hamlet gelesen und mit den spanischen und italienischen verschollenen oder doch seltenen Dokumenten verglichen haben. Die Form Ambleto (mit eingeschobenem b) weist auf spanischen Ursprung, ob wir auch keine spanischen Belegstücke anzugeben wissen.

2. Aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammt ein, wenn überhaupt so auch nur handschriftlich erhaltenes Drama *Julius Cäsar*, das ausdrücklich als drama imitado de Shakespeare bezeichnet wird. Der Verfasser ist Vicente Pedro Nolasco da Cunha (geb. 1773, gest. 1844), ein tüchtiger Gelehrter und nicht talentloser Dichter, der mit vielem Geschick das portugiesischen Ohren fast unmöglich Dünkende versucht hat, die metrischen Formen der Griechen und Römer in Portugal einzubürgern. Er hat Sappho und Anakreon ganz, Theile der Ilias, Theile der Aenaeis, einiges von Racine, so wie Schiller's Räuber und Kabale und Liebe übersetzt, alles dies in den Originalmetern; ebenso einzelnes Englische aus Milton, Young, Thompson, so daß man wohl annehmen dürfte, auch sein Julius Cäsar sei eine eben solche Uebersetzung nach dem Originale und im Originalmaße. Doch weist die Erklärung imitado de Shakespeare deutlich darauf hin, daß es sich wenigstens nicht um eine Uebersetzung, sondern höchstens um eine freiere Nachbildung handeln muß. Die Entscheidung darüber und über die Frage, ob der Verfasser wirklich direkt aus Shakespeare geschöpft habe, oder wem sonst er nachahme, muß dahingestellt bleiben, bis sein, wie die meisten seiner Arbeiten, verschollener Julius Cäsar wieder an's Tageslicht kommt.[1])

3 und 4. Zweier (oder dreier) weiterer portugiesischer Dramen über Julius Cäsar gedenken wir, obwohl keines von ihnen den Namen Shakespeare im Titel führt, weil trotzdem die Möglichkeit einer Entlehnung

---

3. Caruso 1790 Firenze. 4. Vogler 1791. 5. Mareczek 1791 Brünn. 6. Mercadante 1822 Milano. 7. Stadtfeld 1857 Darmstadt. 8. M. F. Faccio 1865 Genova. 9. A. Thomas 1868 Paris. 10. A. Hignard verfaßt und gestochen nach 1869. 11. Faccio 1871 Milan. Die genaueren Titel sehe man in F. Clément et P. Larousse: Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras. Paris 1869. — (Ob No. 8 und 11 nicht ein und dasselbe Werk sind?)

[1]) V. J. da Silva. vol. VII p. 434. Auf welche Indicien hin der Literarhistoriker Theophilo Braga Nolasco's Caesar in das Jahr 1825 setzt, wissen wir nicht.

aus Shakespeare nicht geleugnet werden kann. In einem Repertorio Geral do Theatro portuguez[1]) findet sich unter dem Jahre 1783 ein Drama: 'Morte de Cesar ou do mundo a maior crueldade' erwähnt, mit der Bemerkung, es würde dem Dichter Theotonio Gomes de Carvalho (1800 gest.) zugeschrieben.[2]) Die Wahrheit ist, daß eine Tragödie dieses Dichters, Cäsar betitelt, vor 1758 in Lisboa über die Bühne eines kleinen Vorstadttheaters (no arraial de N. Senhora do cabo) ging, ausgepfiffen wurde und spurlos verschwand; und daß 1783 eine Tragödie in Versen unter dem gleichen Titel Morte de Cesar etc. gedruckt erschien (Lisboa, Domingos Gonçalves 4°. 39 pp.), ohne den Namen des Autors zu nennen, und daß sie zur *litteratura de cordel* gehört, d. h. zu jenen für das Volk geschriebenen, auf Papier schlechtester Sorte gedruckten und mit überaus groben Holzschnitten geschmückten Theaterstücken, welche auf den Jahrmärkten (feiras) oder auch sonst auf offener Straße verkauft werden, wo sie in luftigen Barracken auf Schnüre (corda, cordel) gezogen zur Schau hängen. Die Vermuthung also, Carvalho's Vorstadtsdrama und das Jahrmarktsdrama des Anonymus seien identisch, liegt nicht allzu fern. Auf dem letzten Schutzblatte eines portugiesischen Demofoonte nach Metastasio, der 1793 in Lisboa (bei João Antonio Reis) erschien, steht, wie gewöhnlich der Fall, wenn die letzte Seite frei geblieben, ein Verzeichniß von Comedias e Tragedias und wir finden den anonymen Cesar neben Uebersetzungen nach Voltaire's Marianne, Orestes, Sesostris und Sofonisba — als wäre auch er nach Voltaire's Mort de César frei übersetzt. Nachricht über einen dritten oder vierten Cäsar giebt das schon erwähnte Repertorio. Es citirt unter den Bühnenstücken aus dem Jahre 1821 eine Morte de Cesar von Manoel Joaquim Borges de Paiva, über welchen wir gar nichts zu sagen wissen.

Bis hierher mußten wir über Dokumente berichten, die wir nicht selbst gesehen und über die wir also nicht mehr als Anderer Meinungen und eigene Muthmaßungen beizubringen vermochten. Wir glaubten jedoch um der Gerechtigkeit willen auch nicht die leiseste Spur einer etwaigen Wirksamkeit Shakespeare's in Portugal verschweigen zu dürfen, um so mehr, als noch nirgends sonst eine ähnliche Zusammenstellung versucht worden ist.

Die Masse und der Werth des Aufgefundenen ist sehr gering, und was uns entgangen sein sollte, wird kaum von höherer Bedeutung sein.

---

[1]) Das Reportorio findet sich in der Historia do Theatro Portuguez von Theophilo Braga. 4 vol. Porto 1870.

[2]) Derjenige, welcher das anonym erschienene Drama besagtem Carvalho zuschreibt, ist der Literarhistoriker Costa e Silva. Vergl. J. da Silva vol. VII, 318.

Die dramatische Literatur Portugals ist nie sehr reich und originell gewesen, am allerwenigsten aber die des 18. und 19. Jahrhunderts. Nicht mehr als ein Viertel der Schaustücke, die je über die Bühnen Portugals gegangen, ist eigene Originalarbeit; drei Viertel sind fremdes Gut, aus aller Herren Ländern zusammengetragen. Dies gilt besonders von den Stücken höherer Gattung; das kleine Genre der farça, der pratica, des Auto, des Entremes fand stets im Schooße des Volkes einige Vertreter von nationalem Geist und Witz. Das 18. Jahrhundert holte den Stoff zu seinen Theaterstücken aus Euripides und Sophokles, Seneca, Guarini, Goldoni, Metastasio, Zeno, Maffei; Molière, Racine, Corneille, Voltaire, Marmontel, Crébillon, Regnard, Dancourt, Longepierre, Latouche, Lamotte, Genest, Dufond, Palaprat, Congrève; Mattos Fragoso, Moreto, Calderon Solis; Addison, Young und Thompson; schaltete und waltete aber mit dem erborgten Gute in unerhörter grenzenloser Freiheit. Von Uebersetzungen im Sinne der modernen Kritik ist natürlich keine Rede: alles was dem Autor nicht gefiel, wurde gestrichen, die Redeweise der Personen stets nach portugiesischem Geschmacke zurechtgestutzt. Und hielt der Autor sich in diesen Grenzen, so nannte er sein Stück immerhin noch übersetzt (traduzida); änderte er stärker, so hieß es 'bearbeitet, nachgeahmt, erweitert, gereinigt, arrangirt' usw. usw. = imitada, reduzida, exposta na lingua portugueza, paraphraseada, expurgada segundo o melindre dos ouvidos do nosso seculo; ordenada, fundada sobre; inspirada por...; traduzida e accrecentada; disposta segundo o gosto do theatro portuguez. — Oft hielt man es nicht einmal für der Mühe werth, den Dichter, den man in so zweideutiger Weise ehrte, zu nennen und begnügte sich mit der trockenen Angabe 'nach dem Griechischen, Französischen, Italienischen', oder sagte nicht einmal so viel, sondern noch kürzer und lakonischer: 'Uebersetzung', 'Nachahmung'.

Von den direkt oder indirekt auf Shakespeare zurückweisenden Arbeiten, deren wir bis jetzt gedachten, können wir also auch nichts anderes, das Durchschnittsmaß damaliger Bühnenstücke Uebersteigendes, erwarten. Und damit der Leser dies Durchschnittsmaß kennen lerne, wollen wir auf die einzige imitação nach Shakespeare, die wir aus Autopsie kennen, auf das erste der darum an die Spitze dieses Aufsatzes gestellten Stücke näher eingehen.

5. *Othello* ou *o Mouro de Veneza* von Rebello da Silva erschien 1856. Da der Autor uns nur sagt, daß er nachahmt, nicht aber wen, so wäre es des ersten Berichterstatters, also unsere Pflicht, Aufschluß über diesen Punkt zu geben. War etwa der spanische Otelo von Teodoro de la Calle, war der von Francisco Luis Retes sein Urbild? Oder geht er auf Ducis zurück? Oder benutzte er Alfred de Vigny's Othello?

Kannte er keinen dieser Nachbildner, sondern nur das englische Original? Die spanischen Dramen sind, wenn nicht verloren, so unzugänglich, und leider liegen weder Ducis noch Alfred de Vigny auf unserem Tische zum Vergleich. Wir haben Beide vor Zeiten gelesen, und, so uns die Erinnerung nicht ganz täuscht, hat der portugiesische Othello mit Ducis Nichts, mit Alfred de Vigny (den Rebello da Silva bestimmt gekannt hat) Einiges gemein. Das Weidenlied, das Desdemona singt, ist nach Vigny übersetzt, und es wäre also möglich, daß der imitirte Autor kein anderer als de Vigny sei. Nur ist dann die Nachahmung eine überaus freie, die diesen Namen kaum mit Recht trägt. Ein so ganz verfälschtes, so grob gemaltes Bild wie das portugiesische kann aber unmöglich dem Originale selbst nachgezeichnet sein, und darf nicht einmal die Kopie der wenn auch ungetreuen, so doch verhältnißmäßig werthvollen, die Meisterhand hier und da verrathenden Kopien von Ducis und Vigny genannt werden, selbst wenn dieser oder jener ihn zu seinem Machwerk angeregt haben sollte.

Im Großen und Ganzen haben wir, um den portugiesischen Othello zu charakterisiren, Das zu wiederholen, was wir bei Gelegenheit der Hamlet-Nachbildung des Spaniers Coello gesagt. Derselbe Geschmack, dieselbe Tendenz herrscht in Beiden, nur daß Rebello da Silva die wenigen guten Seiten, die wir dem Spanier noch abgewinnen konnten, daß ihm der Funke Dichtertalent, der jenen beseelt, gänzlich fehlen. Sein Othello ist ein Gebilde vulgärster Art, ein sentimentales Schauerdrama, für eine Bühne sechsten Ranges und für ein Publikum berechnet, dessen Kunstgenüsse im Anhören eines Leierkastens und Anschauen eines recht bunten Bilderbogens gipfeln, oder, um den portugiesischen Standpunkt einzuhalten, im Hören einer Guitarre und Schauen eines farbenreichen Heiligenbildchens. Das Drama ist in thränenreicher Prosa geschrieben. Die Personenzahl ist vermindert: Othello, Desdemona, Brabantio so wie Jago erkennen wir gleich an ihren Namen wieder; in Moncenigo den Dogen; in seinem Sohne Loredano finden wir einen Ersatzmann für Rodrigo und Cassio, aus Denen er, unter Einmischung von noch etwas Neuem, ganz Originellen, zusammengeschweißt ist wie im spanischen Hamlet Horacio aus Horatio, Laertes und Fortimbras. Montano Gratiano, Lodovico, Emilia und Bianca fehlen, an Stelle der beiden letzteren ist Hermancia getreten mit ganz neuer Physiognomie; sie ist Vertraute, Freundin, Amme Desdemona's. — Der Scenenwechsel ist natürlich auch möglichst beschränkt: wir bleiben in Venedig; der erste Akt spielt im Senatssaale, der zweite, dritte und vierte spielen in einem Zimmer in Othello's Palaste, der fünfte in Desdemona's Schlafgemach ebendaselbst. — Ueber die Zeitdauer giebt der Autor nur sehr vague Angaben: zwischen Akt 1 und 2 liegen vielleicht einige Tage, vielleicht nur einige Stunden, 2 und 3

spielen an einem Tage; zwischen 3 und 4 liegt die Scene am Traualtare; der fünfte knüpft wieder unmittelbar an den vierten an. — Die Handlung ist außerordentlich vereinfacht, nur das dürre Skelett ist aus dem Shakespeare'schen lebendigen Organismus herausgeschält worden. Vor Allem aber wird die Charakteristik, die geistige Physiognomie der Personen herabgedrückt, wie bei Jago und Othello, oder nach einer ganz unvermutheten neuen Seite hin outrirt wie bei Loredano Brabantio und Desdemona. Die Sprache ist von Anfang bis zu Ende und im Munde aller Personen eine gleich schale, süßliche und weinerliche Prosa. Nur selten sind einzelne Weizenkörner aus Shakespeare's blühendem Acker unter das portugiesische Unkraut gestreut worden.

War schon der spanische Hamlet der breiten Analyse, die wir ihm gewidmet, kaum werth, so verdient dieser portugiesische Othello noch viel weniger eine eingehende Kritik. Ein kurzes Inhaltsverzeichniß wird den oben angedeuteten Zweck, dem Leser einen Maßstab für die Werthschätzung portugiesischer Dramen aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und somit auch zur Werthschätzung der vorhandenen Shakespeare-Nachbildungen an die Hand zu geben, zur Genüge erfüllen und wird vielleicht bessere Kenner als wir es sind, zu etwaigen uns unbekannten Quellen führen, aus denen Rebello da Silva schöpfte. —

Erster Akt. Erste Scene. Im Senatssaale verkündet der Doge den versammelten Senatoren, daß durch Othello's Heldenmuth der (namenlose) Feind geschlagen und Venedig gerettet sei. — Zweite Scene. Jago stürzt herein, preist in wenigen Worten seinen General und stürzt wieder hinaus, vermuthlich auf den Kampfplatz. — Dritte Scene. Der Doge unternimmt von Neuem, Othello zu preisen, als Brabantio ihn unterbricht und (Vierte Scene) weinend, im höchsten Pathos seiner Tochter Entführung schildert. Der Doge verspricht Rache und will den Schuldigen kennen. Da tritt Othello ein (Fünfte Scene) und Brabantio weist auf den Thäter. Entsetzt springen sämmtliche Senatoren auf. Brabantio beschwört den Dogen von Neuem um Rache bei dem Kopfe seines Sohnes, (auf dessen baldigen Eingriff in den Gang der Intrigue er uns durch langes und glühendes Lob seiner Seelenreinheit und seines Löwenmuthes vorbereitet), schleudert dann einige Zornesblitze gegen Othello, der sich erregt und breit und sehr gefühlvoll entschuldigt, von seiner Liebe Flammen spricht und Brabantio zu rühren sucht, den er zum Schlusse bittet, ihm wieder Freund zu sein, sein 'zweiter Vater' zu werden und ihn zu segnen. Die sich selbst vertheidigende Exposition Othello's dem Senate gegenüber, ist, wenn auch abgeblaßt, so doch noch ungefähr dieselbe, die Shakespeare's Helden so meisterhaft charakterisirt. — Sechste Scene. Desdemona, die gerufen worden, kommt, natürlich mit ihrer Vertrauten

Hermancia, welche Brabantio, der ganz wie ein Komödienvater agirt und redet, mit den Worten andonnert: 'Du solltest ihr zweite Mutter sein, Hermancia; Euch vertraute ich die Keuschheit ihrer Gedanken, die Unschuld ihres Herzens an. Welche Rechenschaft gebt Ihr mir? Man sieht es wohl, Ihr waret nicht streng. (Mit Ironie.) Meine Tochter muß Euch dankbar sein.' — Desdemona: 'Oh, diese Worte schneiden.' — Dann antwortet sie schuldbewußt, traurig und gedrückt, ohne die ruhige, heitere Unbefangenheit der Unschuld, die Shakespeare's Heldin schmückt; entschuldigt sich darauf, plötzlich beredt und kühn werdend, vor dem versammelten Publikum, appellirt an den Dogen, die Senatoren, ganz Venedig und fällt, dann wieder einlenkend, dem Vater zu Füßen, den auch sie um seinen Segen bittet.

Brabantio weist sie rauh ab und fährt fort zu poltern, zu schelten und zu fluchen, verlangt wieder und wieder Rache, droht, da der Doge begütigen will, ihm selbst, und Venedig Entgelt; wettert von Neuem gegen Othello und prophezeit ihm, um mit einem glänzenden Effekt zu enden, die unvermeidliche Strafe, die Desdemona und sein Verrath auf beider Haupt herabrufen müsse, weist auf eine Diamantenkrone (ein Geschenk Othello's an Desdemona), die Desdemona schmückt, als auf die verhängnißvolle Gabel hin, die Werkzeug zum Untergange Beider werden wird; warnt Jenen vor neuer Untreue der schon einmal, dem Vater, Ungetreuen; deutet aber auch an, daß die Untreue nur Schein sein und daß Othello's, des afrikanischen Tigers, jähzornige Eifersucht sie falsch auslegen und ungerecht bestrafen, daß jener seiner Tochter 'Henker' werden wird; und stürzt nun zufrieden zur Thür hinaus. Die in Shakespeare kurz angedeutete und psychologisch wohl berechtigte Warnung, die Brabantio dem Mohren auf den Weg giebt, ist der Keim aus dem solche Blüthe sich entwickelte. — Siebente Scene. Der Doge beruhigt und tröstet die ob solcher Worte entrüstete Desdemona, mahnt Othello über seine Liebe nicht seine Pflicht als General zu vergessen, geht ab und läßt Othello und Desdemona im großen Senatssaale allein. — Achte Scene. Desdemona analysirt den Eindruck, den des Vaters Zorn auf sie gemacht ('Jenes Gesicht! jene Augen!'), fragt den Mohren, ob Eifersucht und Argwohn schon in seinem Herzen Wurzel geschlagen. Er schwört Liebe und schwört: 'Der Tag an dem Othello zweifelt, wird sein letzter sein.' 'Und auch der meine' erwidert Desdemona. Die Trompete tönt. 'Es ist das Zeichen.' Othello muß fort. Wohin?

Zweiter Akt. Erste Scene. In Othello's Palaste sitzt Desdemona melancholisch und thränenreich wie immer, in Gesellschaft Hermancia's. Sie weint um den verlorenen Vater; sagt, ihr bange um den Tag der Vermählung, ruft die Bilder der Vergangenheit wach, den Tod einer

Schwester, der Mutter Tod, die sterbend ähnlich wie der scheidende Vater geweissagt hat. Sie sah einen Dolch über Desdemona's Haupt. 'Stürbest Du (jetzt), so wärest Du glücklicher. Morrendo eras mais feliz.' Sie kann das Bild des sie verwünschenden Vaters nicht vergessen; sie fürchtet um Othello, der im Kriegsleben unter fremden barbarischen Völkern täglich dem Tode, auf dem Meere dem Schiffbruch ausgesetzt ist etc. etc. — Zweite Scene. Ein Page meldet, daß ein Unbekannter — jung, schön und unglücklich — Desdemona allein zu sprechen begehrt. Diese gewährt die Bitte. Hermancia zieht sich zurück. — Dritte Scene. Der Unbekannte (Loredano) tritt ein. Desdemona redet ihn an: 'Ich habe Eurem Drängen nachgegeben. Ihr seid unglücklich, sagtet Ihr, und wünscht mich zu sprechen. Ich bin bereit Euch zu hören. Ihr könnt mir Euer Herz öffnen. Aus Erfahrung kenne ich den Schmerz, kann ich Euch helfen? usw. usw.' — Das ganze Gespräch verdiente abgeschrieben zu werden! — Loredano spricht von unheilbarem Leid; selbst die Hoffnung, das Asyl der Unglücklichen, ist von ihm geflohen, er sucht den Tod, und zwar unter Othello's Fahne, und Desdemona soll ihm diese Todeserlaubniß erwirken. Natürlich schaudert sie, redet ab; Loredano beharrt bei seiner Bitte. Desdemona: 'Wißt Ihr wer ich bin? und was ich gelitten habe?' Loredano: 'Ich weiß, daß Eure Thränen noch die Asche einer liebevollen Mutter netzen und daß Eure Tage, traurig und trostlos, vielleicht vergeblich in der Liebe Hoffnung auf ein glücklicheres Geschick suchen. Deshalb suchte ich Euch.' — Desdemona (beiseite): 'Alle wissen es! (Laut): Ich dachte nicht, daß die Geheimnisse meines Herzens in ganz Venedigs Munde wären! Und was sagt man von Othello's Leidenschaft? Von meiner Liebe?' — Loredano: 'Man beklagt Euch. Man hat Mitleid mit der Zartheit zweier Seelen usw. Man fürchtet für Euren Vater.' Und nun erzählt er, als wüßte Desdemona nicht darum, von Brabantio's Drohungen gegen Dogen und Senat. — Desdemona beschwört Loredano, den Vater zu retten, will sich ihm zu Füßen werfen usw. — Neue Hoffnung erblüht in Loredano's Herzen: nun will er leben. — Vierte Scene. Othello und Jago erscheinen im Hintergrunde und betrachten Desdemona und Loredano, die nach rechts und links abgehen, doch können sie Letzteren nicht erkennen. — Fünfte Scene. Othello stutzt und Jago gießt die ersten Gifttropfen Argwohn in dessen Herz, doch beruhigt Othello sich schnell wieder und erzählt Jago heiter, heute sei sein Hochzeitstag. — Auch ihn quält jedoch Sorge und Mitleid mit Brabantio. — Da wirft Jago ihm vor, über der kleineren Gefahr vergesse er die größere; Desdemona sei noch nicht sein. Er solle die Hochzeit (die ja gerade jetzt sein soll!) beschleunigen. — Sechste Scene. Jago setzt in kurzem Monologe die Gründe seines Hasses gegen Othello aus-

einander. Er ist eifersüchtig auf dessen Kriegsruhm und liebt Desdemona, liebte sie, ehe sie Othello kannte. Auf Loredano's Unterredung mit Desdemona baut er seinen Racheplan auf. 'Desdemona, rechne nicht auf das Schicksal! Zwischen ihm und der Liebe erhebt sich ein Schatten: die Rache!'

Dritter Akt. Erste Scene. Hermancia räth Desdemona, den jungen Unbekannten nicht wieder zu empfangen, oder doch wenigstens Othello nichts davon wissen zu lassen; seine Eifersucht könnte erwachen. Zweite Scene. Desdemona klagt sich an, des Vaters Unglück verschuldet zu haben. — Dritte Scene. Loredano bringt böse Nachrichten über Brabantio's Geschick; dieser beharrt bei seinen Racheplänen gegen Venedig — er wird in ferne Lande fliehen müssen. Loredano kommt, nur um zu erfragen, ob Desdemona ihm den gewünschten Posten unter Othello's Fahne ausgewirkt hat. Desdemona forscht nach den Gründen seiner Todessehnsucht und er antwortet mit einer Liebeserklärung. Empört heißt ihn Desdemona, sie auf Nimmerwiedersehen zu verlassen. Brabantio erscheint und Loredano zieht sich in den Hintergrund zurück. 'Es ist Brabantio, laßt uns sehen.' — Vierte Scene. Brabantio wirft Desdemona ihre Sünden an ihm vor; will sie jedoch, so kann sie ihn immer noch retten und versöhnen. Er beschwört sie bei seiner Liebe, seinem weißen Haare, bei ihren Vorfahren, d. h. bei 20 Dogen, beim Schatten der Mutter, ihm in das väterliche Haus zu folgen. Nicht ehrlos soll sie dahin zurückkehren, sondern an der Hand eines vornehmen, edlen Gatten. — Er übergiebt ein Papier zur Unterschrift: 'Unterzeichne, oder Dein Hochzeitstag wird der Todestag Deines Vaters.' Desdemona, nach obligatem Kampfe, unterzeichnet, natürlich ohne zu lesen, und erfährt dann, daß Loredano, des Dogen Sohn, ihr Gatte ist, und im selben Augenblicke, aus dem Munde des aus seinem Versteck vorspringenden Loredano, daß er und des Dogen Sohn eine Person sind. — Jetzt weigert sie sich entschieden, des Vaters Willen zu erfüllen. 'Mein Blut gehört Dir, meine Liebe Othello'. — Brabantio verstößt sie, giebt ihr das unterzeichnete Papier zurück und geht davon: 'Ich überlasse Dich der wilden Liebe des afrikanischen Tigers. Er wird mich rächen.' — Fünfte Scene. Einen Augenblick bleiben Beide, Loredano und Desdemona, allein; Letztere liest das Papier und zittert. Was sie gelesen, wohl daß der Doge verspricht Brabantio freizusprechen nur unter der Bedingung, daß Desdemona seinem Sohne die Hand reiche, errathen wir. Sechste Scene. Hermancia stürzt herein. Brabantio's Leben läuft Gefahr; ein Decret des Senates hat ihn eben aller Ehren und Privilegien beraubt etc.; man fürchtet das Beil des Henkers ..... — Desdemona, schnell entschlossen, weiß was sie zu thun hat: Loredano muß mit dem von ihr unterzeichneten Papier den Dogen täuschen. Sie reißt die Diamantenkrone von ihrem

Haupte, damit soll Brabantio's Elend gemildert werden. Loredano sagt zu Allem ja, nur solle Desdemona versprechen, an diesem Tage noch nicht Othello's Gattin zu werden. Ohne eine Antwort abzuwarten, eilt er davon. — Siebente Scene. Einen Augenblick hat Desdemona Zeit ihren Beängstigungen und Vorgefühlen Ausdruck zu geben. Da tritt schon Othello (Achte Scene) ein um sie zum Traualtare zu führen. 'Der Pater wartet.' — Neunte Scene. Nachdem Alle zum Pater gegangen, tritt Jago, der, wie wir jetzt vernehmen, Alles gehört hat, aus dem Hintergrunde vor: 'Die Zukunft gehört nicht Othello und Desdemona; sie gehört mir, sie heißt Jago.'

Vierter Akt. Erste Scene. Jago steht wieder grübelnd an derselben Stelle, wo wir ihn verlassen. Sein Haß gegen Othello ist mittlerweile noch gewachsen, denn Dieser hat beim Vergeben einer einflußreichen Stelle den bartlosen Dogensohn dem verdienten Jago vorgezogen. — Wir müssen also wohl annehmen, Desdemona habe auf dem Wege zum Traualtare von Othello die jetzt recht unzeitgemäße Erfüllung von Loredano's Wunsche ausgewirkt. — Wie nur hat Jago Das so schnell erfahren, da er ja noch nicht einmal weiß, was am Traualtare geschehen? Denn jetzt erst kommt Othello und erzählt ihm (Zweite Scene), daß dort ein Unbekannter den Akt gehemmt und laut seine Liebe zu Desdemona bekannt, er selbst das Bewußtsein verloren und erwachend Desdemona ohnmächtig an seiner Seite gefunden habe. — Jago kommentirt diese Thatsachen in seiner Weise, das Feuer schürend, das er unlängst in Othello's Seele entfachte. Dritte Scene. Zweifel allerplumpster Art quälen Othello, und da Desdemona kommt, stellt er sie (Vierte Scene) auf allerhand Proben, deren Ausgang ihn von ihrer Unschuld überzeugt. — Fünfte Scene. Jago frohlockt siegesgewiß, er hat Loredano tödten lassen und ihm das bewußte Papier und die Diamantenkrone geraubt. Mit diesen Beweisen in der Hand umgarnt er (Sechste Scene) den Mohren ganz, der nun glaubt und verzweifelt. Er theilt Jago seinen letzten Willen mit, nimmt Abschied vom Leben, verlangt Gift und sagt rund heraus, daß er Desdemona tödten werde. Siebente Scene. Othello quält und martert Desdemona, verlangt das Diadem etc.

Fünfter Akt. Erste Scene. Desdemona, welche weiß, daß Othello sie tödten will, weint, und klagt sich ihrer Sünden an. Zweite Scene. Sie erzählt Hermancia wieder vom Tode, von der Prophezeiung der Mutter, die vor Jahren gerade an diesem Tage in einem Zimmer, gerade wie Desdemona's Schlafgemach, gestorben ist. Sie singt das Weidenlied.[1]) — Donner und Blitz stören die Nachtruhe. Dritte Scene. Des-

[1]) Wie schon erwähnt, ist das Weidenlied nach A. de Vigny's Uebersetzung gefertigt, doch nicht von Rebello da Silva, sondern von seinem Freunde R. de Bulhão Plato, dem Uebersetzer Hamlets, über den wir bald berichten werden.

demona betet und schläft ein. Vierte Scene. Othello kommt. Es ist die Mordscene, die sich ziemlich treu an Shakespeare anlehnt. Fünfte Scene. Hermancia meldet, daß Jago vom Rath der Zehn gefangen genommen, daß Loredano lebt. Sechste Scene. Der Doge berichtet kurz, daß der Verräther Jago an allem Unheil schuld, Desdemona aber unschuldig ist. Als Othello sich tödtet, fällt unter allgemeiner Bewegung der Vorhang. —

6. Der sechste Versuch, Shakespeare nach Portugal zu verpflanzen, den wir zu verzeichnen wissen, bildet eine Uebergangsstufe von der ersten Epoche ganz freier Nachbildungen (die mit Othello abschließt) zu der zweiten treuer und gewissenhafter Prosaübersetzungen nach dem englischen Originale, zu der wir mit der nächsten Nummer gelangen. Wer da hört, daß es sich um eine Uebersetzung des Sommernachtstraumes, und zwar um eine Uebersetzung in Versen handelt, und zwar in Versen eines Dichters, der mehrere Jahrzehnte hindurch zu den gefeiertsten seines Landes gehört hat, eines Dichters, der besonders wegen des Reichthums seiner Sprache, des Wohllautes und leichten harmonischen Flusses seiner Verse gepriesen worden ist, eines Dichters, der nach der Meinung Vieler gerade als Uebersetzer (als Uebersetzer von Ovid, Virgil, Anakreon, Molière und Goethe) Vorzügliches geleistet haben soll, wird mit großen Erwartungen an diese erste Tentativa einer stilvollen Uebersetzung Shakespeare's in's Portugiesische herantreten. Doch werden seine Hoffnungen und Erwartungen getäuscht werden, wenn die Stimme der Kritik ihn nicht vorher darüber aufgeklärt hat, daß er statt einer treuen Uebersetzung eine freie Nachdichtung finden wird, die zwar von Scene zu Scene, von Satz zu Satz dem Originale folgt, dennoch aber stark ändert, umdeutet und verfälscht.

Was Antonio Feliciano de Castilho (der erste visconde de Castilho) als Dichter gilt, haben wir hier nicht abzuschätzen; nur was er als Uebersetzer geleistet hat, darf uns beschäftigen, und auch Das nur in so weit, als die Gesammtheit seiner Uebersetzungen im Stande ist uns Aufschluß darüber zu geben, wie er die Specialaufgabe einer Shakespeare-Version aufgefaßt, und wie er diese Aufgabe gelöst haben könnte.

Es steht fest, daß Castilho Anakreon übersetzt hat ohne ein Wort griechisch zu verstehen, Goethe's Faust ohne im Stande zu sein eine Seite davon in der Ursprache zu lesen. Daß der *Sonho de uma noite de S. João* direkt nach dem englischen Originale verfaßt sei, behauptet weder Castilho selbst, noch hat irgend einer seiner Kritiker es versichert, auch geht weder aus jenem Werke selbst noch aus anderen Arbeiten des Autors hervor, daß er Shakespeare im Originale gelesen habe oder überhaupt Englisch verstehe. Wo er Shakespeare citirt, citirt er ihn nach V. F. Hugo's

Uebersetzung und auf sein analoges Vorgehen hin, Goethe und Anakreon gegenüber, sind wir vollkommen berechtigt anzunehmen, auch bei jener Uebersetzung stütze er sich einzig und allein auf französische Texte; ein Verfahren, das in Portugal — wo man gewöhnt ist Bücher zu citiren, die man gar nicht kennt, zu loben und zu tadeln, was man nie gelesen hat, und für solche Kritiker, welche die übersetzten Originale nicht einmal dem Wortlaute nach verstehen und doch die Castilho'schen 'Uebersetzungen' überschwänglich als Meisterwerke ersten Ranges preisen, die nicht nur den Originalen gleichkommen, sondern sie an Gedankentiefe und Formvollendung weit überragen [1]), für Kritiker, die für ihre kühnen Behauptungen keine Beweise beibringen, ja sie nicht einmal durch Herbeiziehung einiger Parallelstellen illustriren — natürlich durchaus nichts Befremdendes hat. Das Factum des Nachzeichnens nach Kopien, statt nach Originalen scheint ihnen so gleichgültig, daß sie seiner gar nicht gedenken (vielleicht wissen sie auch nicht einmal darum?) oder es eben nur erwähnen, ohne sich dadurch in der Werthschätzung von Castilho's 'Meisterwerken' im Geringsten beeinflussen zu lassen. Daß aber eine Uebersetzungsarbeit nach Uebersetzungen unmöglich zur Aufklärung schwieriger Punkte des Originales irgend Etwas beitragen, unmöglich dazu dienen kann, einer Nation das ihr bis dahin völlig fremde Werk in treuem Spiegelbilde zu zeigen; daß sie hingegen nothgedrungen voller Fehler und Ungenauigkeiten sein muß, und wäre sie auch wie Castilho's Faust aus einem ganzen Dutzend von Texten zusammengebraut, liegt auf der Hand. Tritt sie also mit solchen Prätensionen auf, rühmt sie sich zur Textexegese ein Wesentliches beizutragen, nennt sie sich überhaupt 'Uebersetzung', so hat die Kritik sie als solche streng abzuweisen und zu verurtheilen. —

---

[1]) Das neueste, Castilho gespendete Lob, und zwar nach seinem Tode und vor derselben Akademie, welche Herausgeberin einiger seiner Uebersetzungen ist, sagt unter anderem: Cabe me hoje a honra de fallar de um homem que tem de ficar astro fixo e de luz permanente no ceo das constellações litterarias; do poeta que das mais iriadas auroras esmaltou a sua primavera, e com os mais suaves crepusculos melancholisou o seu outomno; do genio que não temendo o confronto das suas producções com as producções alheias, de maior tomo e de universal nomeada, foi á Italia convidar Ovidio e Virgilio, á Grecia Anacreonte, á Inglaterra Shakespeare, á Allemanha Goethe, á França Molière, e nos poemas que traduziu alliou á maxima fidelidade tão accurado esmero que vencendo em primor de metrificação e no brilho do conceito os poetas que adoptara, proporcionou á linguagem portugueza uma assignalada victoria sobre as outras etc.! — und anderwärts — escrupulosissimo em deixar aos quadros que trasladava os mais minuciosos traços reveladores da individualide do seu auctor, conseguia o milagre de deixar n'elles indelevelmente gravado o cunho da propria individualidade. — [Elogio Historico de A. F. Castilho. p. Thomas Ribeiro. — Lisboa 1877.]

Von Castilho's zahlreichen, sogenannten Uebersetzungen und Versionen (versão; traducção) trägt eigentlich nur eine einzige diesen Namen mit Recht, die der Metamorphosen des Ovid. — Seine Wiedergabe der Amores des gleichen Autors titulirt Castilho selber vollkommen bezeichnend 'Paraphrase' oder 'paraphrastische Uebersetzung' [1]); von Molière's Tartuffe sagt er, er hätte ihn 'frei übersetzt'. Stände nun auf dem Titelblatte seiner übrigen Nachbildungen solche oder eine ähnliche erläuternde Bemerkung, wiese er also selbst der Kritik den Standpunkt an, von dem aus er beurtheilt sein muß, und täuschte sie nicht wissentlich, wie er es thut, so hätte er ihr die Berechtigung genommen so scharf mit ihm in's Gericht zu gehen, wie sie es bei Gelegenheit seines Fausto gethan. [2]) — Durch diese Erfahrung vorsichtiger gemacht, hat er dem Titel des Sommernachtstraumes, der einige Jahre später erschien, folgende Fassung gegeben: Castilho. Theatro de Shakespeare. 1 a. Tentativa. Sonho d'uma Noite de S. João. Er verschweigt klüglich, ob dieser Versuch ein 'Uebersetzungs-' oder 'Nachbildungsversuch' ist, verschweigt, ob er Shakespeare selbst oder nur seine Interpretatoren der eigenen Arbeit zu Grunde gelegt hat. Der Leser sehe selber zu! Wer einmal für die naive Offenheit, mit der er die Geheimnisse seiner Werkstatt enthüllte, solchen Undank geerntet hat, wie Castilho zur Zeit, da seine Vorrede zum Fausto der Kritik Einblick in seine Arbeitsart gestattete, wird sich hüten noch einmal den Schleier davon zu ziehen. Der Leser sehe eben selber zu!

Gut denn; er hat es gethan und hat gesehen, und berichtet nun, daß die Noite de S. João eben so wenig wie der Fausto eine Uebersetzung ist. Oder wir müßten diesen Begriff dahin erweitern, daß jegliche Nachbildung, ob sie auch weder auf treue Wiedergabe des Inhaltes, noch auf strenge Nachahmung der Form achtet, sondern beide gänzlich verfälscht, nur weil sie eben Nachbildung ist, jenen Namen verdient. — Welcher Klasse von Uebersetzern sollte Castilho wohl angehören? Gehört er zu Denen, welche den Inhalt einer Dichtung möglichst treu wiedergeben wollen, die Form aber aufgeben, also Prosa wählen, und diese nur durch den poetischen Hauch adeln, der hohe Gedanken durchzittert, auch wo sie in ungebundene Rede gekleidet sind, oder diesen Hauch höchstens durch rhythmisch gegliederten Satzbau verstärken? Gewiß nicht, denn

---

1) Sie umfaßt 1108 Seiten!

2) Die wenigen Portugiesen, welche im Stande sind mit Sachkenntniß und ohne Voreingenommenheit Arbeiten zu beurtheilen, die an Außerportugiesisches anknüpfen, haben die Fausteinleitung und die Faustübersetzung als ein Erzeugniß großer ignorancia und audacia zurückgewiesen und verworfen. S. Bibliographia Critica, vol. I, p. 1 — 10 (A. Coelho) und O Faust de Goethe e a Traducção do Visconde de Castilho por Joaquim de Vasconcellos. Porto 1872, 1 vol. in 8⁰. 585 pp. —

er wählt ja stets die poetische Form, wenn Das was er nationalisiren will eben ein Dichtwerk ist. — Oder gehört er zu Denen, welche versuchen die ursprüngliche metrische Gestalt festzuhalten und lieber als diese alle feineren Nüancen in Gedanke und Sprache zum Opfer fallen lassen? Ebenso wenig, denn niemals versucht er fremde Versmaße nachzubilden. Er ist principiell gegen das sogenannte treue Uebersetzen, das er einfach servil nennt, und nationalisirt und portugiesirt selbst bei solchen Originalen, die er (wie bei allen Lateinern und Franzosen der Fall ist) vollkommen versteht. Er modelt stets Gedanken wie Worte, wie Versformen nach portugiesischem Geschmacke um, erweitert, verkürzt, streicht, ersetzt, fügt hinzu ganz nach Belieben. —

So verfährt er mit Ovid (mit schon gemachter Ausnahme der Metamorphosen), so mit Virgil, so mit Molière; und willkürlicher noch mit Anakreon und Faust und dem Sommernachtstraume, dem wir nun noch einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit schenken müssen. —

Der Sonho d'uma noite de S. João ist von Anfang bis zu Ende in Versen geschrieben; Prosa genügt und befriedigt Castilho nicht einmal da, wo Shakespeare's Personen faktisch in Prosa sprechen; ebenso wenig aber kann ihm jener internationale fünffüßige Jambus behagen, den die romanischen Sprachen sehr wohl in ihren Hendekasyllaben nachzubilden wissen, der aber hispanischen Ohren wegen seiner Reimlosigkeit und des häufigen Ineinandergreifens der Phrasen von Zeile zu Zeile, wie nackte Prosa klingt. Nur für die volksthümliche Prosa eines Quince, Bottom, Flute wird er von Castilho verwendet. Im Uebrigen wechseln die Versmaße häufig: bald hören wir Tiraden von Alexandrinern, von denen je zwei unmittelbar auf einanderfolgende durch den Reim gebunden sind; bald unterbricht sie, wo der Reim sich dem improvisirenden Dichter nicht willig einstellte, ein Blankvers; bald hören wir vierfüßige Trochäen, jetzt zum Rundvers (Redondilha a b b a oder a b a b), jetzt zur Quintilha geeint, jetzt sind sie ohne jede strophische Eintheilung, willkürlich und ohne jede Regelmäßigkeit mit zwei- und dreifüßigen untermischt; bald tönen sie in männlichem, bald in weiblichem Reime aus; die des Gleichklangs ganz entbehrenden Zeilen haben fast immer gleitenden Ausgang; hie und da treten auch 10 sylbige Trochäen ein — alles dies in buntem Durcheinander. Die Metra lösen einander mitten in einer Scene ab, und erräth man auch häufig das Motiv ihres Wechsels, oft bleibt es unklar. Alle Namen sind in's Portugiesische übersetzt worden. Ganz wie Castilho im Faust aus Frosch Rans, aus Brander Botafogo, aus Siebel Peneira, aus Altmayr Quinterão, aus Martha Schwertlein Espadinha machte, so hier aus Quince Marmelo, aus Flute Gaitinhas, aus Snout Trombas, aus Starveling Esfomeado, aus Bottom Canellas. Snug den Tischler taufte er Rabote, d. i. Hobel. Wie er im

Faust in der Walpurgisnachtsscene bei Gelegenheit von 'Lilith' Adam's erster Frau'[1]) einen derben portugiesischen Volkswitz anbringt (Eva da Costa, mulher de Adão de Barros), so ersetzt er auch im Sommernachtstraume jede Anspielung auf typisch Englisches durch andere Anspielungen auf typisch Portugiesisches; z. B. a gossip wird gleich zur Brazia, comadre seria, ancha e durazia. — Oft erregt ein plumper grotesker Ausdruck, oft eine überladene, affektirte gekünstelte Phrase Anstoß.[2]) — Dennoch wird der Leser, der einmal gesehen hat, was das Verschweigen des Wörtchens Uebersetzung auf dem Titelblatte bedeuten soll, und sich auf den richtigen Standpunkt gestellt hat, mit Leichtigkeit und hie und da mit wahrem Genusse bis zum Schlusse, d. h. bis zur 2881ten Zeile gelangen. Nur, wir wiederholen es, darf er sich nicht unterfangen das Shakespeare'sche Original daneben zu halten, er muß, ist er Dessen fähig, die Erinnerung an dieses ganz aus seinem Gedächtnisse auslöschen und an Castilho's Tentativa herantreten, als wäre sie eben eine Originalschöpfung. Sonst möchte er nicht bis an's Ende kommen, würde oft staunen und stutzen und unwillig sein Haupt schütteln, oft lange, oft ganz vergeblich nach den 8, den 24 Zeilen Shakespeare's suchen, denen 13 und 71 mit ganz anderem Inhalte gefüllte bei Castilho entsprechen; er würde sich oft den Kopf schier zerbrechen um herauszufinden, wie man zu dieser oder jener Auslegung einer Shakespeare'schen Stelle gelangen kann. Oft würde er fragen: warum hier gerade Alexandriner? warum hier kurzathmige Trochäen? warum Reimlosigkeit, wo Shakespeare Reime hat? Er würde Vieles unzart und täppisch, fast Alles vergröbert und in grellere Farbentöne getaucht finden. Das spielend Phantastische, wenn es auch im Einzelnen zu breit ausgeführt ist, gelang am Besten und gefällt bisweilen sogar noch im Vergleiche mit dem Urtext. An Formgewandtheit und Grazie fehlt es Castilho überhaupt nicht, und wenn er geeignet war irgend ein Stück Shakespeare's nachzudichten, so war dies eben der Sommernachtstraum, dieses leichte, neckische, von Feenhänden gesponnene Traummärchen.

Einzelne Stellen zum Vergleiche herbeizuholen, um die Freiheit der portugiesischen Umdichtung, um zahllose Mißverständnisse nachzuweisen,

---

1) 'Eva von der Rippe, Frau des Adam Erdenkloß (Thon).' — Costa und Barros gehören zu den üblichsten portugiesischen Familiennamen. — Castilho weiß nicht, wer Lilith ist, und nimmt an, Goethe hätte aus irgend welchem Grunde, z. B. um an seine Lilly anzuspielen, Eva einfach Lilith benannt!!

2) Castilho liebt es seine Sprache stark zu würzen. Es wäre ein Leichtes, hunderte von Geschmacklosigkeiten und kindischen Spielereien, von Neologismen, Archaismen, Gallicismen, Latinismen, von ungehörigen Diminutivformen und besonders von zu familiären und vulgairen Redewendungen — wie aus dem Faust, so aus dem Sommernachtstraum — aufzugreifen, die nichts Aehnlichem in Goethe und Shakespeare entsprechen.

scheint uns unnütz. Dem Vorwurfe der Ungenauigkeit würde Castilho, der ja nicht diplomatische Treue bezweckt, stets entgegnen: 'Ich weiß wohl, daß ich etwas Anderes sage, als Shakespeare gesagt. Ich aber wollte eben Das sagen, was ich geschrieben, und: se non è vero è ben trovato.' — Wir greifen daher auf's Geradewohl zwei Probestückchen heraus, ohne auch nur nachzusehen, ob sie zu den treuesten oder ungetreuesten gehören, und bitten den Leser sie zu lesen, ohne seinen Shakespeare daneben zu legen.

p. 30. Akt I, Scene VII.

Helena só.

Umas nascem com prosperas fadas,
nascem outras nas horas minguadas.
Toda a gente a dizer: Hermia é bella,
mas Helena não n-o é menos que ella.
Que aproveita o que diz toda a gente,
se Demetrio no voto dissente?
Não quer ver o que os mais estão vendo,
e elle não.
Tens mysterios que eu não comprehendo,
coração!
Elle, escravo de barbara esquiva,
eu, de um barbaro ingrato captiva!
Ai amor! como as coisas transtornas!
que de objectos aliás sem valía
de encantos adornas!
em vez de olhos só tens phantasia.
Não debalde pintaram Cupido
deus vendado;
anda á toa co'o tino perdido
Cego e alado:
quer dizer que a despenhos se atira
sem cuidar.
Creancinha, não sabe extremar
bem, de mal; da verdade, a mentira.
Por folgar, muchachitos maganos
sóem armar entre si mil enganos;
é teor
que tambem a brincar usa amor.

Emquanto Demetrio notado não tinha
os olhos de Hermia, ninguem lhe continha

a abrupta saraiva de juras a mim.
Mal Hermia lhe raia, poẽ subito fim
a tantos granizos, derrete-os, mudados
na chuva que chovem meus olhos cançados.

Pois vou revelar lhe que a sua beldade
na proxima noite nos foge. Oh! se elle ha-de
ao bosque seguil-a! Se m'o elle agradece
bem paga me fico; depois se acontece
que sós regressemos os dois para Athenas,
que premio! e que allivio não tem minhas penas! —

p. 64. Akt II, Scene VIII. Feenlied.

1a. Fada (cantando).

Vós, malhadas bilingues serpentes,
vós, ouriços das cerdas pungentes,
i-vos! i-vos! sumi-vos! sumi-vos!
Bichos cegos, lagartos nocivos,
para longe, que a nossa Rainha
quer dormir descançada; eia! asinha!
fóra todos! deixai a dormir.

Côro das fadas.

Filomena cantadeira
sem parceira no cantar,
Filomena da alegria,
principia
principia a gorgear.

(Começa a cantar o rouxinol.)

A Rainha é já na cama.
Vá, derrama, Filomena,
a toada mais amena
com que soes adormentar.
Ru ru, a rolar!
a rolar ru ru!
no bercinho tu
ru ru
e nós a embalar!

Maleficios, máos pezares
máos azares, má venida,
não entredes á guarida
da dormida
que precisa descançar.
Boa noite! boa noite!
boa noite que te coite!
boa noite! boa noite!
Cá vamos lidar;
repoisa ora tu.
A rolar ru ru!
ru ru a rolar!

2a. Fada.

Ide, aranhas, fiar para os tectos!
vós sumi-vos, pernudos insectos!
caracoes, scaravelhos, bichinhos
se cá vinheis, trocae os caminhos!
Longe, longe, relé sevandija!
aqui nada que empeça ou que afflija
a Rainha que jaz a dormir.

Côro das fadas.

Filomena cantadeira etc. wiederholt.

Daß Castilho's *Sonho de uma noite de S. João* Shakespeare's Midsummernight's dream immerhin ähnlicher sehen muß als Rebello da Silva's *Mouro de Veneza* dem wahren Othello, und daß der poetische Werth des ersteren in Folge dieser größeren Aehnlichkeit höher als der des letzteren sein muß, brauchen wir gar nicht erst zu sagen. — Daß Castilho seine Arbeit 'ersten Versuch' nannte, weist wohl darauf hin, daß er gewillt war sein Theatro de Shakespeare fortzusetzen. Doch starb er Juni 1875 und es blieb bei diesem ersten Stück. Ob sich in seinem litterarischen Nachlaß noch etwas hierher Gehöriges gefunden hat, wissen wir nicht.

7. Nun erst kommen wir zur zweiten Epoche in der Geschichte portugiesischer Umarbeitungen Shakespeare's, und damit zu wirklichen Uebersetzungen, deren einziger Zweck es ist, die portugiesische Nation mit dem großen Britten bekannt zu machen und ihr in treuer, anspruchsloser Prosa ein, wenn auch natürlich abgeblaßtes, so doch ungefähres Abbild seiner Schöpfungen zu geben. Im Ganzen sind bis jetzt drei solcher

Versuche gewagt worden; alle drei, wenn auch verschieden an Werth, so doch Resultate tüchtiger, gewissenhafter, verständnißvoller und bescheidener Arbeit, alle drei erste Schritte, denen, — so versichert es leider nur einer der Autoren selbst, so behauptet es aber, und wie es scheint mit Recht, die öffentliche Meinung von den beiden anderen, und so hoffen wir es mit Bestimmtheit, — so lange weitere Schritte 'dem Ziele zu folgen sollen, bis dies, das Ziel vollständiger Shakespeare-Uebersetzungen, dreifach erreicht ist. — Es ist eine seltsame Erscheinung, daß es wieder und immer wieder Hamlet ist, der seine Anziehungskraft auf Uebersetzer, Nachdichter und Musiker ausübt, obwohl für die einen wie für die anderen kaum ein schwierigeres Thema gefunden werden könnte. — In Spanien begeisterte Hamlet zu den ersten Versuchen an Shakespeare; das gleiche ist in Portugal der Fall. Wie wir am Eingange in die erste Epoche einem Hamletfragment begegneten, so treten uns hier wieder an der Schwelle der zweiten zwei Hamletübersetzungen gegenüber.

Die erste, der Zeit nach, ist, wie schon gesagt ward, das Werk, und zwar ein Erstlingswerk seiner Majestät des Königs von Portugal, der bisher, so viel wir wissen, die Feder noch nicht zu litterarischen Zwecken geführt hatte. Ihm also kommt das unleugbare Verdienst zu, der Erste gewesen zu sein, der positiv damit begonnen hat Shakespeare, wie er wirklich ist, ungeschminkt und ungeschmückt, möglichst wenig verfälscht in Portugal einzuführen. — Die beiden anderen Uebersetzer mögen den Plan ihrer Shakespeare-Bearbeitungen ganz selbständig gefaßt haben; es ist nicht anzunehmen, daß sie überhaupt die Arbeit ihres Vorgängers gesehen haben, jedenfalls aber ist sein Hamlet die erste Staffel auf dem Wege, der das portugiesische Volk zu Shakespeare emporführen soll. — Anfangs wurde das elegant ausgestattete Büchlein nur verschenkt, doch ist es jetzt schon käuflich oder wird es demnächst sein. Natürlich gilt der Ertrag wohlthätigen Zwecken. —

Es ist müßig, nachträglich darüber zu disputiren, ob sich nicht ein anderes Drama als gerade Hamlet, ob Julius Caesar sich z. B. nicht für einen Anfänger, wie der König es auf diesem Gebiete ist, besser geschickt hätte. Den Stier gleich bei den Hörnern zu packen, bleibt immer ein kühnes Experiment, und wer ganz unverletzt aus solchem Wagniß hervorginge, müßte über außergewöhnliche Kräfte zu verfügen haben. Jedenfalls, so wie die Hamletübersetzung ausgefallen ist, haben wir in der That noch Grund genug uns ihrer zu freuen und von der Fortführung des schönen Unternehmens Tüchtiges und Befriedigendes zu erwarten. Gewiß wird mehr denn eine Stimme dieselben Ausstellungen und Rathschläge, die wir hier veröffentlichen, dem Uebersetzer in vertrautem Privatgespräche schon eingehender gemacht, und überzeugend demonstrirt

haben, was ja aus einer genauen Confrontation des englischen Textes mit der portugiesischen Uebersetzung für uneingenommene, klarblickende Augen so deutlich erhellt; und der Uebersetzer, dessen gerade Ehrlichkeit wir hervorheben müssen, wird gewiß, sobald er eingesehen, daß er gegen seinen Willen doch etwas gefälscht und entstellt hat, in der Ausführung weiterer Uebersetzungen noch sorgfältiger die Treue wahren, noch eifriger bemüht sein, nie etwas Anderes aus Shakespeare herauszulesen als dieser in seine Werke hineingelegt hat. —

Man ersieht deutlich aus diesem ersten Versuche, daß der Uebersetzer eine im Großen und Ganzen richtige Vorstellung von seinen Pflichten als solcher hat, daß treue Wiedergabe des Sinnes sein Hauptziel ist, daß er mit großer Gewissenhaftigkeit an's Werk gegangen ist und nicht geruht hat, bis er zu einer vollkommen klaren Vorstellung vom Ideengehalte des Werkes kam; man ersieht aber auch, daß er in vielen Einzelnheiten noch schwankt und unsicher umhertastet, nicht immer weiß, in welche Worte er diesen Sinn fassen soll, nicht kühn genug seine Rechte in Anspruch nimmt, deren Grenzen ihm nicht ganz klar sind. Es scheint, als fürchte er zwei Vorwürfe; erstens den der Unselbständigkeit, und vermeide es, um ihm zu entgehen, sich irgend welcher Hülfsmittel bei seiner Arbeit zu bedienen. Mit einer Ehrlichkeit und Treuherzigkeit, die in Portugal selten ist, verläßt er sich ganz auf seine eigne Kraft und zieht es vor, unbeholfen zu hinken, als auf einen Stab gestützt einherzuschreiten. Keine Spur einer Benutzung anderer Uebersetzungen findet sich in seinem Hamlet. — Zum Zweiten fürchtet er (was bei einem Anfänger nicht überraschen kann) den Vorwurf holpriges, ungewandtes Portugiesisch zu schreiben! Und wie schwer war es als Anfänger, als Uebersetzer aus germanischem Urtext, noch dazu als möglichst treuer Uebersetzer, und als einer der die Hülfe verschmäht, die anderer Vorarbeit ihm bieten konnte, gerade diesem Tadel zu entgehen! Ihn aber zu verachten, dem ungeschulten und kritiklosen Publikum seine Meinung zu octroyiren, hätte es einer geübteren Feder und anerkannter litterarischer Autorität bedurft. — Die Furcht vor diesem Tadel beeinflußt den Uebersetzer schlecht und lenkt ihn in falsche Bahnen: eine Phrase, die nicht glatt und leicht von portugiescher Zunge gleiten würde, verletzt und beunruhigt ihn nämlich, er glättet und glättet immer wieder, verbindet zwei, drei oder mehrere der kurzen markigen Sätze, an denen Shakespeare's Sprache so reich, die aber dem Geiste portugiesischer Schönrednerei, deren Haupttriumph in langen vieltheiligen und doch durchsichtigen, sauberen Satzgefügen besteht, durchaus widerstreben: Er füllt das lückenhaft Erscheinende durch kleine Flickwörtchen aus, er stumpft ungewöhnliche Härten ab und nimmt den Bildern ihr zu kräftiges Colorit — alles Dies

freilich nur da wo er fühlt, daß ein portugiesischer Dichter wohl anders, glatter und platter als Shakespeare sagen und singen würde. — Bei solcher Art den Gedanken umzukleiden, geht natürlich viel von dem eigentlich Orginalen, geht die gegensätzliche Diction der Personen verloren. Spitzen abschlagen und Tiefen ausfüllen, heißt ebenen und verflachen; nach einer Richtung hin ausgleichen, heißt uniform und monoton machen. — Angst, Liebe, Groll, Wahnsinn, kaltherzige Schlauheit, bittere Ironie, höfische Schmeichelei, grübelnde Melancholie, sie reden in der portugiesischen Uebertragung zwar nicht immer und völlig die gleiche, doch eine nicht genugsam unterschiedene Sprache. Der jugendlich stürmische Laertes, der alte geschwätzige Polonius, der kluge König, die liebliche Ophelia, der von des Gedankens Blässe angekränkelte Hamlet, sie Alle erinnern sich von Zeit zu Zeit, welcher Affekt sie auch beseele, an die Gesetze portugiesischer Rhetorik und ordnen ihre Sätze kunstvoll in einander. — Diese Umgestaltungen in der Ausdrucksweise ergeben bisweilen so starke Veränderungen, daß es fast scheint, als hätte der Uebersetzer nach Vollendung einer ersten treuen Wiedergabe des Orginales, um nicht durch den englischen Stil irre geleitet zu werden, dieses bei Seite gelegt und nun den Sinn in neue portugiesische Worte gehüllt. — In den Hauptstellen, wo der Gehalt so mächtig wirkt, daß auch ein portugiesischer Geist sich ganz gefangen giebt, seine Präoccupation, das Trachten nach glattem Stile vergessend, in allen pathetischen Stellen ist die Treue gewahrt. An der Form des Seins- oder Nicht-Seins-Monologes (p. 85) an Hamlet's Worten über den Menschen (p. 52), überhaupt an Hamlet's und des Geistes und des Königs Reden haben wir fast nichts auszusetzen; am Schlechtesten kommt das Volksthümliche, das Witzige, das Groteske und Grobe fort; die Gestalt des Polonius ist ganz verzeichnet; die Todtengräberscene durchaus mißlungen.

Um ganz zu befriedigen müßte sich der Uebersetzer also noch viel strenger, als er es in dieser Erstlingsarbeit gethan hat, an das Original halten, nicht nur den Sinn richtig verstehen und wiedergeben, sondern auch die wundervolle eigenartige Form, in die Shakespeare seine Gedanken farbig kleidet, weniger abschwächen, d. h. er müßte vor Allem die Satzgefüge und ihre Gliederung so lassen, wie sie bei Shakespeare sind, jetzt kurz und abgerissen, jetzt langathmig und in breiter Fülle, jetzt kunstvoll und vielgliederig, jetzt absichtlich kunstlos in loser Unordnung dastehend. Er müßte lieber durch zu große Unebenheit als durch zu große Glattheit anstoßen. Wo Shakespeare grob ist, sei auch der Uebersetzer grob, pathetisch, wo Jener pathetisch ist; er suche entsprechende volksthümliche, sprichwörtliche Redensarten wo Jener sie braucht, und hier wird ihm das an kernigen Ausdrücken so reiche Portugiesische nie einen

treffenden Ersatz verweigern. — Abweichungen werden nöthig sein: selten läßt sich aus einer Sprache in die andere ohne jegliche Einbuße und ganz ohne Umänderungen übersetzen, am allerwenigsten aber aus germanischer in romanische Zunge und umgekehrt, doch beschränke man sie auf das unumgänglich Nothwendige, und halte wenigstens die Regel fest, ein unübersetzbares Bild durch ein anderes, einen nicht nachzuahmenden Wortwitz, ein Sprichwort durch ein anderes zu ersetzen. Niemand wird dem Uebersetzer einen Vorwurf daraus machen, wenn er sich in solchen schwierigen Stellen bei seinen Vorgängern im Amte Rath holt und zusieht, wie sie es machen, um adäquate Ersatzmittel aufzufinden. Nur folge er ihnen nicht kritiklos und besonders nicht einem einzelnen unter ihnen. Vor allem behalte er das Original bis zum letzten Augenblicke in Sicht und überarbeite und verfeinere nicht, ohne immer wieder zu jenem hinzublicken. — Ein vortreffliches Mittel zur Selbstkontrolle bietet die für treue Prosaübersetzungen überhaupt so empfehlenswerthe Manier Zeile um Zeile wiederzugeben und die eine von der anderen durch einen kleinen Strich zu trennen; sie zwingt zur absoluten Genauigkeit und hat für den Leser den großen Vortheil, daß er den Originalvers noch durch die Uebersetzung hindurchklingen hört. Macht man an der Hamletübersetzung, der diese Kritik gewidmet ist, den Versuch, die Shakespeare'schen Zeilen von einander zu sondern, so gelingt er noch oft, doch ebenso oft gelingt er nicht. Eine Retroversion in's Englische würde stellenweise sehr farblos ausfallen.

Es folgen nun einige wenige Beweise für unsere Behauptungen und Angabe einzelner Unrichtigkeiten. Das Umstellen einzelner Satztheile, das Ineinanderverweben ganzer Sätze, dieser Hauptfehler der Uebersetzung, aus dem die übrigen erst hervorgehen, läßt sich nur an längeren Absätzen klar ersehen. Man lese auf p. 32 die Erzählung des Geistes, p. 40 Ophelia's Entgegnung auf des Laertes Ermahnungen, und p. 45 Polonius' Rede vor dem Königspaare, so hat man eine ausreichende Vorstellung von der Art der Umdeutung, die das gekennzeichnete Verfahren veranlaßt. Eine kurze Probe bietet p. 9. And let us once again assail your ears That are so fortified against our story What we two nights have seen, lautet portugiesisch: e vamos repetir te a narração do que temos presenceado duas noites consecutivas e a que prestas tão pouco credito. Ungenau und sehr stark abgeschwächt finden wir z. B. folgende Uebertragungen: p. 18 Tudo dissipei für a truant disposition, p. 46 A leitura é a unica distracção d'este infeliz für But look where sadly the poor wretch comes reading, p. 44 Menos estylo für more matter and less art, p. 80 Aposto mil libras esterlinas für I'll take the ghost's word for a thousand pound. Man sehe p. 34 E não sou eu capaz de o guardar?

O principe conhece me! — p. 42 Bastante tem fallado bis affeição, p. 87 A occasião bis desistir, p. 125 Escusas de pensar mais, ficas sempre na mesma, p. 126 impôr a sua opinião ao proprio deus. — Einen Shakespearetext mit internationalen Worten wie apathico, preservativo, antithese, synonymo, paria, inocular, motu proprio, apanagio auszustatten und solche Worte gar in Ophelia's Mund zu legen (p. 24), ja sogar das fliegende Wort: Schwachheit Dein Nam' ist Weib in folgender Weise zu beschweren: Fragilidade é synonymo de mulher! muß man wohl oder übel 'geschmacklos' nennen. — Als Auslassungen notirten wir, daß z. B. auf p. 44 Most welcome home, p. 48 Indeed that is out of air, p. 49 Nor the soles of her shoe, p. 50 H.: A dream itself is but a shadow. Ros.: Truly and I hold etc., p. 60 God be with you, p. 87 My mother stays nicht übersetzt worden ist. — Auf Mißverständniß beruht es, wenn p. 44 farewell it als bewillkommnen aufgefaßt und übersetzt wird: é uma estulta antithese, mas tal qual é, acceite a, wenn p. 40 to the laste, als am Schlusse (mas então), statt 'bis zum Schlusse (até o fim) verstanden wird', wenn p. 33 My tables! meet it is! I set it down! und So uncle there you are! übersetzt wird: oh memoria, grava bem o seguinte und Meu tio, espere me, wenn p. 38 My lord that would dishonour him zu actos são na verdade que não deshonrão wird. — Wortspiele, die sehr gut nachzuahmen waren, sind ganz umgangen worden. S. p. 44 und 73. — Als Probe einer gelungenen Darstellung drucken wir weiter unten den berühmten Monolog To be or not to be ab. —

Lebhaft haben wir auch bedauert, daß kein Vorwort und kein Nachwort zu dem Volke spricht, dem die Hamletübersetzung doch gewidmet ist, daß keine einzige Anmerkung Aufklärung über die Schwierigkeiten des Originals giebt, daß der Uebersetzer keine Rechenschaft über Zweck und Methode seiner Arbeit ablegt, gar nicht den Versuch macht das Publikum zur Erkenntniß und zum Verständniß Shakespeare's zu erziehen, und zur Beschäftigung mit ihm anzuregen. Vielleicht wird dieser Wunsch bald einmal erfüllt.

8. Die zweite Hamletübersetzung ist das Werk eines geschulten und gereiften Dichters, der schon vor dreißig Jahren die Feder führte und sich mit manchem Blüthenkranz geschmückt hat, kritisirt worden ist, selbst kritisirt hat und also mit ungleich besserem Rüstzeug als sein Vorgänger in die Schlacht geht. So ist sein Hamlet denn auch, wie zu vermuthen, ein viel gereifteres, gelungeneres Werk. Besonders müssen wir Herrn Bulhão Pato dafür loben, daß er sich durch sein eigenes Dichtertalent nicht dazu hat verleiten lassen einen gereimten Hamlet, statt der treuen stillosen Uebersetzung eine untreue stilvolle Nachdichtung zu geben. Auch er will treu sein und ist treu. All den desideratis, die wir in der

Arbeit seines Vorgängers noch vermißten, kommt er näher. Fast überall hat er den Text richtig verstanden und in Formen gegossen, die denen des Originals ziemlich genau entsprechen und dennoch das portugiesische Sprachgefühl nicht verletzen; er hält die charakteristische Redeweise der einzelnen Personen fest, sucht die Kühnheit der Phrase, die Farbe des Bildes nicht all zu sehr abzuschwächen und abzublassen, vermeidet es den englischen Stil ganz in portugiesischen umzumodeln und erlaubt es sich hie und da, gegen die klassische Wortstellung zu sündigen; kurz und gut er tritt mit dem berechtigten Verlangen auf, durch seine Uebersetzung erst das Publikum zu lehren, wie man übersetzen dürfe und müsse, statt sich nach seinem Geschmack und seinen falschen Maximen zu richten. Er braucht hie und da eine kernige Phrase zum Ersatz für nicht nachzuahmende Anglicismen und bildet die Wortspiele mit Geschick nach. Auch bei ihm sind aber trotz alledem die Shakespeare'schen Eigenthümlichkeiten hie und da verwischt; auch bei ihm finden sich Auslassungen, Mißverständnisse, Ungenauigkeiten; auch er zieht Phrasen in einander; läßt charakteristische Beiworte fort (wie das most unrighteous der Thränen Hamlet's), besonders da, wo es ihm zu derb erschien; auch er vertritt seine Meinung noch nicht kühn genug und opfert sie manchmal noch dem herrschenden Geschmack; auch er braucht geschmacklose, technische Worte, wie preservativo. Im Ganzen aber ist es seiner sicherern geübteren Hand besser als der noch ungewandten seines Vorgängers gelungen, Shakespeare die Treue zu wahren. — Kann man aus der Arbeit dieses letzteren noch einzelne wenn auch ganz leise Nachklänge aus der losen Aesthetik der ersten Epoche heraushören, die ohne dessen Wissen und Wollen darin nachtönen, so entfernt sich Herr Bulhão Pato ganz von ihren Theorien und tritt frank und frei zu denen jener romanischen Uebersetzerschule über, die in Frankreich inaugurirt zu haben François Victor Hugo's Verdienst ist. — An diesen lehnt er sich sichtlich an, und in kleinen Einzelnheiten vielleicht mehr als gut ist. Denn so ausgezeichnet treu die französische Uebertragung auch ist, und so nah auch die Verwandtschaft einer romanischen Sprache mit der andern, so scharf und fein sind doch ihre Unterschiede, und was für die eine paßt, paßt noch nicht für die andere. — Auf jeder Seite der portugiesischen Uebersetzung erinnert eine oder die andere Wendung an den französischen Text [1]), meist ohne

[1]) Es folgen hier einige Belegstellen für obige Behauptung.

B. P. f. 9	estou transido até o coração	entspricht V. Hugo's:	je suis transi jusqu'au cœur,
19	peço vos licença	- -	je demande votre congé.
	Parte quando quiséres	- -	Pars quand tu voudras.
	Um pouco mais do que primo e um pouco menos do que filho	- -	Un peu plus que cousin et un peu moins que fils.

daß ein großer Schaden daraus erwüchse, aber auch ohne irgend welchen Gewinn; und bisweilen hätte Herr Bulhão Pato sicherlich selbständig noch etwas Besseres, Treffenderes gefunden. Denn gerade an den betreffenden Stellen fand der erste portugiesische Uebersetzer, der durch

---

21	e quem deixou de exclamar	ist sichtlich mißverstanden aus:	et qui n'a cessé de crier.
22	todos os prazeres d'este mundo	entspricht V. Hugo's:	toutes les jouissances de ce monde.
	Oh ardor criminoso! Correr etc.	- -	Oh ardeur criminelle! Courir etc.
23	Um capricho de vagabundo	- -	Un caprice de vagabond.
24	pensando bem	- -	tout bien considéré.
25	deserto funebre da noite	- -	désert funèbre de la nuit.
26	Mas realmente, realmente	- -	Mais vraiment, vraiment.
31	sê leal a ti mesmo	- -	sois loyal envers toi même.
32	feliz idea	- -	bonne idée.
35	no meio da orgia	- -	au milieu de l'orgie.
38	faço um espectro d'aquelle que me agarrar	- -	je ferai un spectre de qui m'arrêtera.
	o imperio de Dinamarca	- -	l'empire du Danemark.
40	o sangue juvenil	- -	ton jeune sang.
41	pela magia do seu espirito	- -	par la magie de son esprit.
	a mais virtuosa das mulheres na apparencia	- -	la plus vertueuse des femmes en apparence.
42	Infamia!	- -	Infamie!
	pobre sombra	- -	pauvre ombre.
	Quero apagar do registro da minha memoria todas as lembranças vulgares e frivolas	- -	je veux du régistre de ma mémoire effacer tous les souvenirs vulgaires et frivoles.
	as folhas do livro do meu cerebro' fechado para sempre a esses assumptos abjectos	- -	les feuillets du livre de mon cerveau fermé à ces vils sujets.
43	É importante notar	- -	Il importe d'y noter.
47	Maldita fatalidade	- -	Maudite fatalité.
55	entrou o senhor Hamlet	- -	lorsqu'est entré le seigneur Hamlet.
	Parou diante de mim	- -	Il se met devant moi.
57	Outro motivo alheio á morte de seu pae o levou a esse estado de demencia? Não posso julga-lo	- -	Un motif autre que la mort de son père a-t-il pu le mettre à ce point hors de son bon sens? je ne puis en juger.
60	a florescencia exterior	- -	la floraison extérieure.
61	vou dizer adeus á rhetorica	- -	je dis adieu à l'art.

kein Spiegelbild zum Original aufblickte, treuere und hübschere Fassungen.

Daß es uns fern liegt aus der Bekanntschaft mit anderen Uebersetzern Kapital gegen den portugiesischen schlagen zu wollen, hat die Art und Weise, wie wir über des Königs Selbständigkeit geurtheilt haben, bereits bewiesen. Auch kann es nicht in unserer Absicht liegen, insinuiren zu wollen, Herr Bulhão Pato hätte nur Uebersetzungen und nicht das Original benutzt; der Gegenbeweis wäre leicht geführt. Wir freuen uns ganz im Gegentheil über sein Wissen um V. Hugo's, Guizot's, Montégut's, Jaime Clark's und Rusconi's Leistungen und wünschten nur, er hätte sich die des ersten in etwas anderer Beziehung, als er gethan, zum Vorbild genommen, z. B. in der schon erwähnten Abgrenzung der Zeilen, besonders aber in dem Unternehmen, durch eine Einleitung das unkundige portugiesische Publikum über alles Das zu unterrichten, was zur vollen Kenntniß des Hamlet nöthig ist. Ueber die Quellen, über die Zeit der Abfassung, über die verschiedenen Textredaktionen, über die versuchten Auslegungen, über die vorhandenen Uebersetzungen etc. Auskunft zu geben ist ein Unterfangen, das nach allen vorhandenen Vorarbeiten für Niemand zu schwer sein kann und für die Ersten, die Shakespeare in Portugal einführen, nicht zu mühsam sein dürfte. So hoch man auch F. V. Hugo's und Anderer Leistung stellen mag, es ist ungerecht ihn, Guizot, Clark, Rusconi als Uebersetzer zu nennen, und die Namen der deutschen Uebersetzer zu verschweigen; Pope, Warburton, Dryden und Rümelin um Rath zu fragen und sich nicht um Delius zu kümmern. Die erwähnten Namen werden in einigen Anmerkungen, die dem Texte folgen, citirt: wir heißen diese Notas [1]) herzlich willkommen, finden sie aber noch lange nicht ausreichend.

Da keiner der beiden portugiesischen Uebersetzer Aufschluß über die Ausgabe giebt, die er seiner Arbeit zu Grunde gelegt hat, so kann das Publikum, das die beiden mit einander vergleicht, an den Abweichungen,

---

[1]) Diese Anmerkungen betreffen 1. eine Wiedergabe einer englischen Redensart durch eine portugiesische sprichwörtliche (landless durch sem eira nem beira); 2. das im Portugiesischen nicht zu übersetzende Spiel mit dem doppelsinnigen canon; 3. das gleichfalls schwer wiederzugebende out of the air; 4. die Anspielungen auf die Theater der Zeit; 5. a piece of uncurrent gold; 6. caviar; 7. the mobled queen (B. P. druckt mebbled); 8. gules; 9. über den Stil der von den Schauspielern declamirten Verse; 10. dasselbe; 11. wird stings für bessere Lesart (als slings) erklärt! 12. wird Anstoß genommen an: The undiscover'd country from whose bourn No traveller returns — da doch Hamlet's Vater zurückgekehrt sei! 13. eine grobe Redensart wird gemildert; 14. sables; 15. a very peacock; 16. by these pickers and stealers; 17. though you can fret me, you cannot play upon me; 18. politic worms; 19 — 24. Ophelia's Gesang; 25. in her own defence; 26. the first that ever bore

von denen es eben nicht weiß, daß sie auf verschiedene Lesarten zurückführen, Anstoß nehmen und Diesem oder Jenem Mißverständnisse unterschieben, wo beide Recht haben, indem der eine der Folio-Ausgabe oder ihren Reproduktionen, der andere den Quartos folgt. —

In ihrer Art zu übersetzen verhalten sie sich zu einander ungefähr wie E. Montégut zu F. V. Hugo. Der König und E. Montégut neigen dahin, die Shakespeare'schen Gedanken nach portugiesischem und französischem Schnitte zu kleiden, was nicht ausschließt, daß sie in vielen Einzelnheiten besser und treuer übersetzen als F. V. Hugo und Bulhão Pato, denen es nicht darauf ankommt durch das Unromanische ihrer Satzkonstruktion Manchen zu verletzen.

Auslassungen notirten wir z. B. auf p. 54, wo fehlt: Reg.: My lord I have. — Pol.: God be wi'you! fare you well. Reg.: Good my lord! — auf p. 77 Player: What speech my good lord. — Mißverständnisse auf p. 26 in Armados; auf p. 31 in fazes como os pastores impios; auf p. 57 in el rei tem fallado muito de vos (während mit he nur Hamlet und nicht der König gemeint sein kann); auf p. 61 in Vou dizer adeus á rhetorica; auf p. 66 in espesso como a gomma da ameixieira, wo das Mißverständniß eigentlich von F. V. Hugo herrührt; auf p. 82 in se lhe inflamme, wo das gleiche der Fall ist, etc. etc.

Wir drucken hier den Sein oder Nichtsein-Monolog aus beiden Texten ab.

Rey Dom Luiz. p. 85: S e r o u n ã o s e r eis o problema. Uma alma valorosa, deve ella supportar os golpes pungentes da fortuna adversa, ou armar-se contra um diluvio de dores, ou pôr-lhes fim, combatendo-as? M o r r e r, d o r m i r, m a i s n a d a, e dizer que por esse somno pomos termo aos soffrimentos do coração e ás mil dores legadas pela natureza á nossa carne mortal, e será esse o resultado que mais devamos ambicionar? M o r r e r, d o r m i r, d o r m i r, s o n h a r

Bulhão Pato. p. 90: S e r o u n ã o s e r eis ahi a questão. Ha mais nobresa d'alma em supportar as ferroadas e frechadas da fortuna ultrajadora, ou em armarmo-nos contra um mar de dôres, e fazel-o parar, combatendo-o? Morrer ... dormir, nada mais ... e dizer que por este somno pomos termo aos males do coração e ás mil torturas naturaes que são a herança da carne, eis um desfecho que se deve ambicionar com fervor. Morrer ... dormir, dormir! Talvez sonhar!

---

arms; 27. mylady worm; 28. das Wortspiel in der Todtengräberscene mit lie und quick; 29. bilboes; 30. He's fat and scant of breath; 31. scuffling they change rapiers; — wie man sieht, Worte oder Sätze, die schwer zu übersetzen oder schwer zu interpretiren sind.

talvez; terrivel perplexidade. Sabemos nós por ventura que sonhos teremos com o somno da morte, depois de expulsarmos de nos uma existencia agitada? E não deverei eu reflectir? É este pensamento que torna tão longa a vida do infeliz! Quem ousaria supportar os flagellos e ultrages do mundo, as injurias do oppressor, as affrontas do orgulhoso, as ancias de um amor desprezado, as lentezas da lei, a insolencia dos imperantes e o desprezo que o ignorante inflige ao merito paciente quando basta a ponta de um punhal para alcançar o descanso eterno? Quem se resignaria a supportar gemendo o peso de uma vida importuna se não fosse o receio de alguma cousa alem da morte, esse ignoto paiz do qual jamais viajante regressou? Eis o que entibia e perturba a nossa vontade; eis o que nos faz antes supportar as nossas dores presentes do que procurar outros males que não conhecemos. Assim somos cobardes todos, mas pela consciencia; assim a brillante côr da resolução se transforma pela reflexão em pallida e livida penumbra, e basta esta consideração para desviar o curso das emprezas mais importantes, e fazer lhes perder até o nome de acção.	Sim n'isto é que está a difficuldade. Quaes são os sonhos que podem sobrevir-nos n'este somno da morte quando nos resgatemos dos apertos da vida? Eis aqui o que nos deve conter. — E esta reflexão que importa para nós a calamidade de tão longa existencia. Quem com effeito, quizera supportar as flagellações e os despresos do mundo, a injuria do oppressor, a humilhação da pobresa, as angustias do amor regeitado, as tardanças da lei, a insolencia do poder e a protervia que o merito resignado recebe de homens indignos, se ficavamos quites com um simples punção? Quem quizera carregar com estes fardos, resmonear e suar debaixo de uma vida acabrunhadora se o receio de alguma coisa depois da morte, d'essa região inexplorada d'onde viajante algum voltou, não turvasse a vontade e nos não fizesse supportar os males que temos com receio de nos arremeçarmos aos que nos são desconhecidos? É assim que a consciencia nos torna a todos em covardes; é assim que as côres nativas de uma resolução amarellecem sob os pallidos reflexos do pensamento; é assim que as empresas mais energicas e mais importantes se desviam de seu curso, a esta idea, e perdem o nome de acção.

9. Noch haben wir des dritten portugiesischen Uebersetzers Shakespeare'scher Dramen zu gedenken. Antonio Petronillo Lamarão, wie man uns sagt ein Jüngling, der sich in England Studien halber aufhält, hat zunächst nur ein kleines Bruchstück einer Tragödie übersetzt, nämlich die Rede Mark Anton's bei Caesar's Leiche. Er leitet sie kurz ein und giebt am Schlusse eine erklärende Bemerkung. Die Einleitung sagt: 'Die

Werke William Shakespeare's sind in Portugal wenig oder gar nicht bekannt; ich beabsichtige daher eine Uebersetzung derselben in Prosa, so mir Gott Leben genug schenkt um ein solches Unternehmen zu Ende zu führen. Ich habe mit den klassischen Tragödien Julius Caesar, Antonius und Kleopatra und Coriolanus begonnen. Von der ersten übergebe ich heute der öffentlichen Kritik eine ihrer schönsten Stellen, die Leichenrede des Marcus Antonius.' Die Worte sind bescheiden und tragen doch ein kühnes Versprechen in sich; und daß es That werde, und daß nicht materielle Hindernisse irgend welcher Art das schöne Unternehmen unmöglich machen,[1]) müssen wir nach dem Probestückchen, das uns gegeben, von ganzem Herzen wünschen. Es ist eine ganz vortreffliche Leistung. Die Farben sind treu, Sinn und Wortlaut fast unverändert; Zeile um Zeile folgt der Uebersetzer dem Original. Den trennenden kleinen Strich vermissen wir auch hier. Nur drei Mal haben wir eine ganz leichte Umstellung von Satztheilen bemerkt, die vielleicht auch noch zu vermeiden gewesen wäre; ein Mal mußte ein Bild, das Bild des Blutes, das aus dem Thor der Wunde stürzt, abgeblaßt werden. Doch giebt der Verfasser in seiner Nota Rechenschaft darüber und eine buchstäbliche Uebersetzung der Shakespeare'schen Worte — ein rechtfertigendes Verfahren, das er hoffentlich einhalten wird. —

Es ist wahr, es ist ein kleines Fragment, das bisher unserem Urtheil offen liegt: hält aber das Ganze, was diese Probe verspricht, so mag Portugal sich über das herrliche Geschenk freuen, das sein jugendlicher Sohn ihm zu Füßen legen wird.

Porto, im Oktober 1879.

Nachtrag.

Während des Druckes des vorstehenden Aufsatzes haben wir Kenntniß von einigen 'Shakespeare in Portugal' betreffenden Thatsachen genommen, die wir hier verzeichnen:

Ein Herr Luiz Ribeiro de Sá hat A. de Vigny's Nachbildung nach Shakespeare's 'Othello' in portugiesische Verse, und zwar in paarweise reimende Hendekasyllaben übersetzt. Als Probe seiner Arbeit hat

---

[1]) Wir hören, daß die königl. Akademie zu Lissabon die Bitte des Herrn Lamarão, sich zur Herausgeberin seiner Shakespeare-Uebersetzung zu machen, einfach abgewiesen hat. Zu solcher Bitte aber durften die Thatsachen wohl berechtigen, daß Castilho's Ovid- und Molière-Versionen und auch B. Pato's Hamlet durch jene Akademie veröffentlicht worden sind.

er zunächst den fünften Akt im Feuilleton des Diario de Portugal (vom 3. Januar 1880) abdrucken lassen: Othello: Tragedia de Shakespeare traducção textual em verso portuguez acommodada ás exigencias do theatro moderno, segundo os cortes de A. de Vigny.

Ein zweites Shakespeare'sches Drama ward von S. M. dem Könige Don Luiz übersetzt und veröffentlicht; der Verkauf des Werkes aber einem Lissaboner Krankenhause (Casa da Misericordia) übertragen. Das übersetzte Stück ist der Merchant of Venice; an einem dritten (Richard III.) soll schon rüstig gearbeitet werden.

Auch Herr Bulhão Pato läßt das Schwert nicht rosten. Fragmente einer Uebertragung des Merchant of Venice sind bereits in der Zeitschrift A Arte (Lisboa. Ch. A. Rodrigues Editor) erschienen (Março 1879).

Porto, den 15. Januar 1880.

C. M. de V.

Die neuesten Publicationen der 'New Shakspere Society'.

Von

Nicolaus Delius.

Von den drei Bänden, welche die genannte Gesellschaft seit unserer vorjährigen Anzeige hat ausgehen lassen, gehört ein Band der *Series I* an und enthält die *Transactions* 1877—79. Im Gegensatze zu dem bunten und mannigfaltigen Inhalt der früheren Bücher dieser Serie bringt das vorliegende Buch nur *eine* größere Arbeit: die Zeitbestimmungen der Handlung in Shakespeare's sämmtlichen Dramen von *P. A. Daniel.* Der Verfasser hatte, wie wir uns erinnern, schon früher an einzelnen Proben sein System, den Fortschritt der jedesmaligen dramatischen Handlung durch alle Akte und Scenen hindurch nach Tagen und Stunden zu berechnen, dargethan, und wir haben bei unserer kurzen Besprechung schon damals unsern Zweifel geäußert, ob Daniel's Calcül auch Shakespeare's Calcül gewesen sein möchte. Unser Zweifel ist durch die nunmehr von dem Kritiker an sämmtlichen Dramen durchgeführte Rechnungsmethode eher verstärkt als beseitigt worden. Wir können uns nicht überzeugen, daß mit der Aufstellung solcher bei aller scheinbaren pedantischen Genauigkeit doch sehr willkürlichen und unsicheren Zeitanalysen für das Verständniß der Dramen im Einzelnen oder der künstlerischen Technik des Dichters im Ganzen ein Resultat gewonnen wird. Wir können vor Allem diese Art zeitlicher Controlle, die gleichsam mit der Uhr in der Hand am Drama weiterarbeitet, nicht in Einklang bringen mit unsern Begriffen von Shakespeare's freier dichterischer Schöpfung. Wenn der Dichter z. B. statt uns ein Drama von Othello oder von Macbeth zu liefern, den Criminalproceß der betreffenden Helden instruirt hätte, so würden wir wahrscheinlich in seinen des-

fallsigen Arbeiten eine authentischere Zeitanalyse besitzen, als Hr. Daniel sie jetzt aus gelegentlichen Notizen herstellt, die der Dichter in seine dramatische Behandlung der beiden Stoffe eingeflochten hat. — Im *Othello* ist das Ergebniß unsres Kritikers ziemlich einfach. *Erster Tag.* Erster Akt in Venedig. — Intervall: Die Seefahrt nach Cypern. — *Zweiter Tag.* Zweiter Akt in Cypern. — *Dritter Tag.* Dritter, vierter und fünfter Akt in Cypern. — Aber trotz aller Einfachheit des Calcüls geräth Herr Daniel doch über den längern Verbleib Othello's vor und nach seiner Hochzeit in eine sehr complicirte Debatte mit Prof. Wilson, der einen ganz andern Calcül aufgestellt hatte. — Weitschichtiger stellt sich die Rechnung heraus in dem Verlauf der Handlung des Macbeth. Nämlich neun Tage nebst Intervallen, und zwar so. *Erster Tag.* Akt 1, Sc. 1—3. — *Zweiter Tag.* Akt 1, Sc. 4—7. — *Dritter Tag.* Akt 2, Sc. 1—4. — Intervall: ein Paar Wochen. — *Vierter Tag.* Akt 3, Sc. 1—5. (Akt 4, Sc. 6 wird von Daniel als 'an impossible time' zweifelhaft gelassen. — *Fünfter Tag.* Akt 4, Sc. 1, wobei Prof. Wilson ein Intervall von zwei Tagen annimmt, nach Daniel's Meinung überflüssig. — *Sechster Tag.* Akt 4, Sc. 2, dabei ein Intervall für Rossa's Reise nach England, zu der *Paton* vierzehn Tage bewilligt. — *Siebenter Tag.* Akt 4, Sc. 4, Akt 5, Sc. 1. Wiederum ein Intervall für Malcolm's Rückkehr nach Schottland, drei Wochen laut Paton. — *Achter Tag.* Akt 5, Sc. 2—3. — *Neunter Tag.* Akt 5, Sc. 4—8. — Es mag an diesen Proben genügen. — Bekanntlich haben erst spätere Herausgeber die in den alten Ausgaben fehlenden Ortsbezeichnungen den einzelnen Scenen hinzugefügt, zum bessern Verständniß der Shakespeareschen Dramen. Wäre es da, zu einem *noch* bessern Verständniß, nicht rathsam, die einzelnen Scenen in den zukünftigen Ausgaben mit diesen Daniel'schen Zeitbestimmungen zu versehen? Jedenfalls würde uns bei der Lectüre die Zeit nicht so unmerklich verstreichen wie bisher.

Die zweite diesjährige Publication der New Shakspere Society ist eine neue vielfach vermehrte Ausgabe eines vor Jahren separat erschienenen Werkes: Shakespeare's Centurie of Prayse — being Materials for a History of Opinion on Shakespeare and his Works, A. D. 1591 bis 1693 — eine mit ungemeinem Fleiß zusammengestellte Reihe von Citaten aus englischen Prosaikern und Dichtern, in denen auf Shakespeare und seine Werke Bezug genommen und angespielt wird, von den frühesten Anfängen Shakespeare's an durch das ganze siebenzehnte Jahrhundert hindurch. Leider ist der Verfasser der ersten Ausgabe, Dr. *Ingleby*, durch Krankheit verhindert worden, diese zweite vervollständigte Ausgabe selbst zu revidiren und hat sich begnügen müssen, sein handschriftliches neues Material der neuen Herausgeberin, Miss *L. T. Smith*

zur Benutzung zu übermachen. Der fortlaufende Commentar, der jetzt den einzelnen Citaten beigefügt ist, während er früher, weniger bequem, abgesondert gedruckt stand, hat so *beiderseits* die interessanteste, von umfassendster Belesenheit zeigende Bereicherung erhalten, und der hinzugefügte Index hilft in dankenswerthester Weise zur Orientirung wie zur Erkenntniß der Stellung, welche Shakespeare in der Literatur und auf der Bühne in England während eines ganzen Jahrhunderts eingenommen hat. Da ist es denn interessant, zu constatiren, wie lange doch diese Stellung in der Schätzung seiner Landsleute eine schwankende geblieben ist und wie wenig, bei allen vagen und conventionellen Lobeserhebungen, mit denen man ihn bedacht, eine eigentlich eindringende Erkenntniß und Würdigung seines transcendentalen Genies auch nur versucht, geschweige denn durchgeführt worden ist in dem Vaterlande des Dichters. Dieselben Gemeinplätze von der gelehrten Kunst Ben Jonson's und der glücklich begabten Natur Shakespeare's, die dann beide als Gleiche unter Gleichen, neben Beaumont, Fletcher usw. figuriren, gehen wie ein Echo durch alle diese Autorenzeugnisse in Vers und Prosa durch, und wenn gelegentlich eine leise Ahnung von der Kluft aufzudämmern scheint, welche Shakespeare von den Uebrigen scheidet, da gelangt sie doch kaum zum schüchternsten Ausdruck eines vermeintlichen Paradoxons.[1])

In der dritten Publikation dieses Jahres vervollständigt *Furnivall* seine vor einigen Jahren begonnene Ausgabe der *Anatomie of Abuses* von *Stubbes*. Das an sich schon für die Kunde der Sitten und Unsitten des Shakespeare'schen Zeitalters in England ungemein lehrreiche Werk erhält seinen vollen Werth durch die reichhaltigen Commentare, Illustrationen und Auszüge aus gleichzeitigen Schriftstellern ähnlicher puritanischer Tendenz, mit denen der Herausgeber dasselbe ausgestattet hat. In der Widmung an einen Moskauer Professor bekennt Furnivall seine 'Bewunderung für die großmüthige russische Nation, welche Gut und Blut an die Befreiung Bulgariens gesetzt und gern noch mehr Völker befreit hätte, wäre sie nicht durch die englischen Krämer daran verhindert worden'. — Die Widmung scheint ganz ernst gemeint zu sein.

---

[1]) Dr. Mansfield Ingleby hat von diesem interessanten Werke 26 *large paper copies* abziehen lassen, die, im Kreise der Freunde verbreitet, bald zu den literarischen Seltenheiten gehören werden. — Da der Autor durch Krankheit verhindert war, sich bei der Veröffentlichung dieser Ausgabe aller Arbeit selbständig zu unterziehen, vielmehr genöthigt war, eine helfende Hand sich zur Seite zu halten, wird es seinen Verehrern lieb sein zu vernehmen, daß er jetzt schon — wieder hergestellt — an den Vorbereitungen zu einer 3. Ausgabe arbeitet. D. R.

Quartos und Folio von Richard III.

Von

Alexander Schmidt.

Die folgenden Blätter wenden sich an Leser, welche sich mit des Verfassers Aufsatz 'Zur Textkritik des König Lear' im letzten Jahrgange von Wülckers Anglia bekannt gemacht haben, und in erster Stelle an solche, welche mit den dortigen Ausführungen einverstanden gewesen sind. Der Beweis, daß die Quartos aus Theater-Nachschriften und nicht aus unmittelbaren oder mittelbaren Abschriften des Original-Manuscripts hervorgegangen sind, soll hier auch für Richard III angetreten werden, im Wesentlichen mit denselben Gründen, wenn auch bei erheblich verschiedener Sachlage ihr Gewicht eine andere Vertheilung erfährt, — und auch die entschiedenste eigene Ueberzeugung kann doch nicht die Besorgniß fernhalten, daß nur der schon halb Gewonnene ganz zu gewinnen sein wird.

Die allgemeinen Vordersätze der Beweisführung, theils anerkannte Thatsachen, theils selbstverständliche Voraussetzungen, waren in Kürze folgende: Nicht der Dichter, sondern das Theater, an welches er sein Manuscript verkaufte, war der rechtmäßige Besitzer desselben. Es lief dem materiellen Interesse Beider zuwider, ein Drama durch den Druck zu veröffentlichen, so lange es volle Häuser machte. Die Vorrede der Folio bezeichnet die bisher erschienenen Einzel-Ausgaben Shakespearescher Stücke, d. h. die Quartos, als stolen and surreptitious copies. Auf welche Weise die Entwendung geschehen, sagt die Folio nicht, doch deuten die Quartos selbst darauf hin, indem sie sich nie auf original copies, wie die Folio, sondern stets auf öffentliche Aufführungen (As it

was acted etc.) als ihre Quelle beziehen. Daß stenographische Nachschriften ein gebräuchliches Mittel waren, sich in Besitz von Theaterstücken zu setzen und so die Bühne um ihr Monopol zu betrügen, wird zum Ueberfluß durch positive Zeugnisse von Zeitgenossen bestätigt; und in der That konnte es kein leichteres und wohlfeileres Mittel geben, wenn man es mit dem Text nicht sehr genau nahm. Damit steht es im Einklange, daß die Shakespeareschen Quartos bei den verschiedensten Verlegern erschienen, während ein berechtigter Herausgeber ohne Zweifel eine solide Geschäftsverbindung festgehalten hätte; nicht minder auch — wenngleich nicht schwer in's Gewicht fallend — daß sie durch weitschweifige und marktschreierische Titel-Angaben, die unmöglich aus dem Manuscript des Dichters herrühren konnten, die Stücke für die anzulockenden Käufer genau zu bezeichnen pflegten, während ihnen die Zueignungen fehlen, ohne welche damals wohl kaum eine legitime Publikation erschien.

Der Titel der ersten Quarto von Richard III lautet: The Tragedy of King Richard the Third. Containing his treacherous Plots against his brother Clarence: the pitiful murther of his innocent Nephews: his tyrannical Usurpation: with the whole course of his detested life and most deserved death. As is hath been lately acted by the Right Honourable the Lord Chamberlain his servants. At London, Printed by Valentine Sims, for Andrew Wise, dwelling in Paul's Churchyard, at the sign of the Angel. 1597.

Vor der Folio erschienen im Ganzen sechs Auflagen, von der vierten ab bei einem neuen Verleger, Mathew Lawe. Die dritte führt auf dem Titel die dann auch von den folgenden abgedruckte Ankündigung: Newly augmented, was zwar nicht wörtlich zu nehmen, aber doch auch nicht ganz ohne Anhalt ist.[1]) Im Allgemeinen allerdings ist jede Quarto, und

[1]) Die dritte Quarto bringt zuweilen, und zwar nicht blos in der ersten Scene des 3., und in der dritten des 5. Akts, von denen am Schluß die Rede sein wird, die Lesarten der Folio statt derjenigen der beiden ersten Quartos. Z. B. I, 2 196 never man was true st. never was man true; 101 I grant ye st. I grant, yea; 124 this open air st. the open air; I, 2, 236 withal st. at all; I, 3, 33 what likelihood st. with likelihood; 216 and leave out thee? stay st. leave out the stay; I, 4, 101 we st. I; II, 4, 1 heard st. hear; III, 2, 99 your Lordship please st. it please your Lordship; III, 4, 6 Bishop als Rubrum st. Rivers; III, 5, 108 no manner person st. no manner of person; III, 7, 20 my st. mine; 125 his st. her; IV, 3, 5 ruthful st. ruthless; 25 gave st. give; und Anderes, was noch weiter unten zur Sprache kommen muss. Den Ursprung der Quartos aus Nachschriften als bewiesen vorausgesetzt, fand also vor Besorgung der dritten eine Correctur der nächstälteren bei Gelegenheit einer Aufführung statt, natürlich nicht weiter, als auf diesem Wege eine Correctur möglich war; und daher wohl die vielversprechende Anzeige: Newly augmented.

die dritte so gut wie die andern, ein bloßer Abdruck der nächstvorhergehenden, deren Lücken und Interpolationen keine Ergänzung und Berichtigung erfahren, und deren Versehen und Druckfehler höchstens durch neue vermehrt werden, so daß im Ganzen, wie bei Lear, der Quartotext als ein einheitlicher dem der Folio gegenübersteht.

Die Ansichten über das Verhältniß der beiden Textformen mußten bei Richard III in um so schärferen Gegensatz treten, als die erste Redaktion der Quartos eine nicht gemeine Sorgfalt und Sachkenntniß verräth. Man sucht hier vergebens nach den lächerlichen Mißverständnissen, welche die ersten Ausgaben von Hamlet, von Heinrich V und VI und andern Stücken entstellen und selbst bei Lear zuerst den Verdacht der Fälschung erweckten; nur hin und wieder macht es sich leise merklich, daß das Ohr und nicht das Auge die erste Arbeit besorgte, wie wenn Anna I, 2, 1 set down your honourable lord sagt statt honourable load, die Königin II, 4, 52 den Thron lawless nennt statt aweless, aus einem stab III, 2, 89 ein scab wird, aus like to children IV, 3, 8 like two children und ähnliches.[1]) Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß die Quartos nicht weniger correct gedruckt und lesbar sind als die Folio, und daß meist erst der Vergleich mit der letzteren ihre Fehler zum Bewußtsein bringt. Ueberdies fällt nur ein Bruchtheil ihrer Varianten unter diesen Begriff. Die meisten sind der Art, daß von einer kritischen Entscheidung a priori nicht die Rede sein kann, da die beiderseitigen Lesarten völlig gleichwerthig erscheinen. So gleich in der ersten Scene:

Vers	26	Folio	to see my shadow,	Quartos	to spy my shadow.
-	50	-	you should be,	-	you shall be.
-	52	-	but I protest,	-	for I protest.
-	83	-	our monarchy,	-	this monarchy.
-	100	-	were best to do it,	-	were best he do it.
-	124	-	this open air,	-	the open air.
-	133	-	play at liberty,	-	prey at liberty.
-	138	-	this news,	-	that news.

Um ein paar Stellen aus der Mitte herauszugreifen, würde es so gut wie unmöglich sein, bei folgenden Varianten von vornherein der einen oder der andern den Vorzug zu geben:

IV, 1, 51 Folio. You shall have letters from me to my son
In your behalf, to meet you on the way.

[1]) Schreibungen wie pact und past für paced (I, 4, 16), raste für rased (III, 2, 11), grast für graced (IV, 4, 383) könnte man wohl gar in das Gebiet orthographischer Feinheiten ziehen, seitdem englische Gelehrte etwas darin suchen, advanct, forct und Aehnliches für advanced etc. zu schreiben.

Quartos. You shall have letters from me to my son,
To meet you on the way and welcome you.

IV, 3, 30 Folio. The chaplain of the Tower hath buried them,
But where, to say the truth, I do not know.

Quartos. The chaplain of the Tower hath buried them,
But how and in what place, I do not know.

IV, 4, 93 Folio. Where be thy two sons? Wherein dost thou joy?
Who sues, and kneels and says: God save the queen?

Quartos. Where are thy children? Wherein dost thou joy?
Who sues to thee and cries: God save the queen?

In gewissen Kleinigkeiten, bei denen kaum etwas andres bestimmend sein konnte als die persönliche Gewöhnung, kehren dieselben Abweichungen fast regelmäßig wieder: yea für ay, Oh für Ah, which für that, whilst für while, betwixt für between, slay für kill, of it für thereof etc.

Ehemals neigte man ziemlich allgemein zu der Ansicht, daß Shakespeare selbst in späteren Jahren sein Stück revidirt und in der obigen Weise durchcorrigirt habe. Delius hat dieser Vorstellung mit schlagenden Gründen ein Ende gemacht, und es lohnt kaum noch der Mühe, sich auf das Zeugniß der Folio-Herausgeber zu berufen, wonach in des Dichters Papieren kein ausgestrichenes Wort zu finden war. Ohne Zweifel ist Shakespeare, wenn er in der Zeit seiner höchsten Entwickelung die Arbeiten seiner Jugend wieder zur Hand nahm, mit Manchem darin sehr unzufrieden gewesen, und wenn er es unternommen hätte, an ihnen zu bessern und zu feilen, würde sicherlich Vieles eine andere Gestalt bekommen haben. Die operettenartigen Wechselklagen nach dem Tode des Königs in Richard III (II, 2), Concetti wie Dead life, blind sight, poor mortal living ghost (IV, 4, 26), epigrammatische Spitzfindigkeiten, mit denen er in seiner Jugend dem Zeitgeschmack huldigte, würden schwerlich vor ihm Gnade gefunden haben, als er es gelernt hatte, die reinen Laute natürlicher Empfindung voll und kräftig anzuschlagen. Vielleicht gar hätte er für den ganzen Geschichtsverlauf in Richard III einen andern Standpunkt gefunden als den von Holinshed vorgezeichneten, und damit dem Stoffe ein tieferes, menschlicheres und für tragische Behandlung noch wirksameres Interesse abgewonnen, — mußte dergleichen sich nicht bei einer Revision des Stücks selbst wider seinen Willen geltend machen? Es mag müßig erscheinen, dergleichen Möglichkeiten sich auszumalen, aber sie drängen sich von selbst auf, wenn von einer Bearbeitung eines Werks durch den Verfasser die Rede ist. Unmöglich ist jedenfalls dies Eine: daß Shakespeare seinen Richard einer Revision unterzogen haben soll, um Alles, was ihm innerlich entfremdet war, unangetastet zu lassen, statt dessen aber between für betwixt, ay für yea, our

monarchy für this monarchy zu setzen, und in jeder fünften Zeile bei vollständiger Beibehaltung des Sinnes die gleichgültigsten Aenderungen in Worten und Wendungen anzubringen. Das Einzige, was er damit erreichen konnte, war, wie Delius richtig bemerkt, eine nicht blos zwecklose, sondern höchst bedenkliche Behelligung und Verwirrung der Schauspieler.

Die Cambridger Herausgeber haben sich noch nicht dazu entschließen können, den Gedanken an eine revidirende Thätigkeit des Dichters ganz aufzugeben. Für alle Fälle haben sie sich freilich einen ehrenvollen Rückzug offen gehalten. Nach ihnen stammen die Quartos indirect aus der ersten Handschrift des Dichters her, die Folios ebenso indirect aus einer zweiten, vom Dichter mit Correcturen und Zusätzen versehenen Handschrift. Zwischen der ursprünglichen Handschrift Shakespeare's und den Quartos, und ebenso zwischen seiner revidirten Handschrift und den Folios stehen ihnen aber gewisse dunkle Mittelspersonen, die mit dem Text des Dichters nach eigenem Ermessen schalteten. Die Kunst des Kritikers besteht nun darin, das Unshakespearische, welches jene Dunkelmänner in beide Texte eingeschwärzt, mit einer besondern divinatorischen Gabe, wie sie manchen Menschen verliehen ist, herauszuerkennen und auszumärzen, — ein Geschäft, welches unter den Händen der Cambridger für den Folio-Text sehr ungünstige Resultate ergeben hat. Die ganze Hypothese ist bereits von Delius (im 7. Bande des Jahrbuchs) an den Platz gestellt worden, an den sie gehört, und es bleibt nur noch übrig, einzelnen Behauptungen zu begegnen, die mit ihr im Zusammenhange stehen. Niemand hat allerdings ein besseres Recht, unbewiesene Dinge für bewiesen zu geben, als wer dem Leser das vollständige Material der Untersuchung zur Verfügung gestellt hat. Für die Irrthümer, zu denen man sich etwa verführen ließe, hätte man Niemanden anzuklagen als sich selbst.

In der Cambridger Vorrede heißt es: 'Einige in den Quartos vollständige und zusammenhängende Stellen haben in der Folio Zusätze und Erweiterungen erfahren, welche unzweifelhaft von Shakespeare selbst herrühren; dagegen finden sich in dieser auch Einschiebsel und Aenderungen, an denen der Dichter handgreiflich unschuldig ist.' 'Sometimes the alterations seem merely arbitrary, but more frequently they appear to have been made in order to avoid the recurrence of the same word, even where the recurrence adds to the force of the passage, or to correct a supposed defect of metre, although the metre cannot be amended except by spoiling the sense.'

Wenn man in Bezug auf den ersten Punkt die angebliche Scheu vor Wiederholungen nicht bis auf Pronomina und Partikeln ausdehnen

will,[1]) können es nur folgende Stellen gewesen sein, die den Cambridgern vorschwebten:

I, 1, 105: The *better* (Q. *fitter*) for the king of heaven, wegen he was *fitter* for that place V. 108.

I, 2, 76: these supposed *crimes* (Q. *evils*) wegen these known *evils* V. 79.

I, 2, 235: And I *no friends* (Q. *nothing*) to back my suit, wegen all the world to *nothing* V. 238.

I, 3, 80: *great* (Q. *many fair*) promotions, wegen *many fair* preferments V. 95.

I, 3, 273: *Peace, peace* (Q. *have done*), wegen *have done* V. 279.

I, 3, 327: *cast* (Q. *laid*) in darkness, wegen *lay* V. 326.

I, 3, 354: your eyes *drop* millstones, when fools' eyes *fall* (Q. *drop*) tears.

II, 1, 109: My *soul* (Q. *heart*) is purged from grudging hate,
And with my hand I seal my true *heart's* love.

II, 3, 5: a *giddy world* (Q. *troublous w.*) wegen *troublous w.* V. 9.

III, 2, 80: My lord, I hold my *life* as dear as yours,
And never in my *days* (Q. *life*) . . . was it so precious to me.

III, 5, 40: Had he done so? (Q. *What*, had he so?)
What, think you we are Turks etc.

III, 5, 83: Even where his *raging* (Q. *lustful*) eye or savage heart
Without control *lusted* to make a prey.

IV, 2, 26: I will resolve *you herein presently* (Q. *your grace* immediately), wegen *your grace* V. 21.

IV, 2, 52: Rumour it abroad that Anne my wife is *very grievous sick*; Q. wie V. 58 *is sick and like to die.*

IV, 4, 112: Now thy proud *neck* bears half my burthened yoke,
From which even here I slip my *wearied head* (Q. weary *neck*).

IV, 4, 178: Let me march on and not offend *you, madam* (Q. *your grace*) wegen *your grace* V. 175.

IV, 4, 243: height of *fortune* (Q. of *honour*) wegen *honour* V. 246.

IV, 4, 263: I *mean* that with my soul I love thy daughter
And *do intend* (Q. *mean*) to make her queen of England.

Diesen Stellen muß der obige Tadel gelten, denn durchweg folgen die Cambridger hier den Quartos. Möglicher Weise würden noch ein Paar übersehener Beispiele hinzukommen, ohne jedoch an dem Resultat

---

[1]) I, 1, 87 with *your* brother statt *his* brother wegen *his* majesty V. 85? I, 1, 100 where best *to* do it statt *he* do it wegen he V. 99? I, 2, 257 *a* score statt *some* score wegen *some* little cost V. 260?

etwas ändern zu können. In keinem einzigen Falle gewinnt der Ausdruck durch die Wiederholung, in mehreren erhält er durch sie etwas Unbehülfliches, in einzelnen wird er geradezu kraftlos, statt nachdrucksvoller zu sein.

Uebrigens trifft ziemlich ebenso oft das Umgekehrte ein, daß die Folio eine Wiederholung bringt, die die Quartos vermeiden. Vgl. I, 1, 52 und 53: *but ... but;* Q. *for ... but;* I, 3, 58 his royal *grace* trotz *grace* V. 54 und 55; Q. his royal *person;* II, 1, 102 und 103: a *tongue ... that tongue;* Q. *the same;* II, 2, 60 *moan* trotz *unmoaned* V. 64, Q. *grief;* III, 5, 108 *order* trotz *order* V. 106, Q. *notice;* III, 7, 1 *how now, how now,* Q. *how now, my lord;* III, 7, 79 *his grace* trotz *his grace* 80, Q. *himself;* cf. *his grace* und *your lord* 83; III, 7, 240 *King* Richard, England's worthy *king,* Q. Richard, England's royal *king;* IV, 2, 11 und 13 loving *lord* und renowned *lord,* Q. gracious sovereign und renowned liege.

Auch hier bleiben die Cambridger den Quartos getreu, aber man würde sich irren, wenn man damit ihrem kritischen Prinzip auf den Grund gekommen zu sein glaubte. Vielmehr sehen wir sie wieder abtrünnig werden und in's Folio-Lager übergehen, bald wo die Folio, abweichend von der Quarto, den Ausdruck variirt, bald wo sie ihn wiederholt, während die Quarto wechselt.[1]) Es hieße des Guten zu viel thun, wenn man sich bemühen wollte, außer diesen Ausnahmen von der Regel auch die Regel für die Ausnahmen aufzusuchen. Aber man kann sich kaum des allgemeinen Eindrucks erwehren, daß in den Ausnahmen mehr Methode zu finden ist als in der Regel.

Auf die zweite Behauptung der Cambridger, daß verkehrtes Streben nach metrischer Correctheit den Folio-Text verdorben, wird eine andre Frage weiter unten zurückführen. Vorläufig genüge die Versicherung, daß die Sache sich anders verhält.

Prof. Delius, der eigentliche Bahnbrecher auf diesem Untersuchungsfelde, nimmt einen diametral entgegengesetzten Standpunkt ein. Nach

[1]) Für den ersten Fall s. I, 2, 11 und 14 (wounds und holes, statt holes und holes); I, 2, 94 (murderous und blood statt bloody und blood); 180 und 182 kill und stabbed statt kill und killed; I, 3, 282 princely und noble statt princely und princely; 289 und 292 take heed und beware statt beware und beware; 332 it und me statt me und me; I, 4, 18 stumbled und falling statt stumbled und stumbling; II, 2, 67 lamentation und complaints statt lamentation und laments; III, 4, 6 time und day statt time und time; II, 4, 26—31 young, biting, pretty statt pretty, pretty, pretty; IV, 1, 82 rest und sleep statt sleep und sleep; IV, 1, 88 poor heart und poor soul statt poor soul und poor soul. Für den zweiten Fall: I, 4, 206 hurl und hurl statt hurl und throw; II, 1, 19 und 23 uncle und uncle statt uncle und he; etc. etc.

seiner Ansicht 'bietet im Ganzen und Großen die Folio den echten Shakespeareschen Text, und zwar den ursprünglichen, nicht etwa einen später vom Dichter revidirten und mit Zuthaten vermehrten; die Folio bietet uns den Text, der von jeher auf der Shakespeareschen Bühne gesprochen wurde und, handschriftlich in der Theaterbibliothek der Shakespeareschen Truppe aufbewahrt, aus dieser zum ersten Mal in der Folio zum Druck gelangt ist. Die Quarto aber bietet uns denselben Text, wie er aus einer wahrscheinlich mißbräuchlich und ohne die Vermittelung und Genehmigung Shakespeare's und seiner Theilhaber erlangten Abschrift durch die umarbeitende, vermeintlich verbessernde Hand eines Anonymus im Jahre 1597 von dem Buchdrucker Valentin Sims für den Verleger Andrew Wise gedruckt worden ist. Da diese Veröffentlichung ganz ohne Zuthun der rechtmäßigen Eigenthümer des Schauspiels erfolgte, so mochten sich von vornherein alle an ihr Betheiligten von jeder Rücksicht auf den Dichter, dessen Namen das Titelblatt sogar unerwähnt ließ, entbunden erachten; sie mochten mit dem Texte nach Belieben schalten und dreist alle solche Veränderungen mit ihm vornehmen, wie sie theils aus der Geschmacksrichtung des überarbeitenden Anonymus, theils aus rein muthwilliger Neuerungssucht entsprangen.' [1])

Die Folio bietet den ächten und ursprünglichen Text: darauf kam es Delius zunächst an, und dieses Resultat zog er aus einer sorgfältigen Vergleichung der beiden Ausgaben. Er erkannte mit richtigem Takt, daß überall, wo die Varianten sich wesentlich unterschieden, die Folio das Bessere bot. Die bessere Garantie des Foljo-Textes verbunden mit seiner besseren Gestalt beseitigten jeden Zweifel. Wie aber, wenn das Gegentheil der Fall gewesen wäre? Wenn die schlecht verbürgten und verdächtigen Quartos ihm gleichwie den Cambridgern besser gefallen hätten als die unstreitig rechtmäßige Folio? Der Verleger Andrew Wise ließ es sich ja etwas kosten, um dem Leser ein möglichst vollendetes Drama zu liefern, und besoldete zu dem Ende einen Anonymus, der die Abschrift Zeile für Zeile durchmusterte und verbesserte. Ein großer Dichter, älter und gereifter als Shakespeare, lebte damals in London in bitterer Noth und ergriff gewiß jede Gelegenheit mit Freuden, auf ehrliche Weise seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Wenn nun Edmund Spenser der Anonymus gewesen wäre und das Shakespearesche Stück, von welchem kein Mensch behaupten wird, daß es keiner Verbesserung fähig gewesen, von seinen Fehlern gesäubert und in der Art vervollkommnet hätte, daß der ächte und ursprüngliche Text zu seiner Bearbeitung in demselben Verhältniß gestanden hätte, in welchem Delius jetzt die Redaktion des

---

1) Shakespeare-Jahr uch 1872, S. 130.

Anonymus zum Originaltext sieht; wäre dadurch die Quarto ächt, und die Folio zu einer Fälschung geworden? Gewiß nicht, und überhaupt dürfte die größere oder geringere Trefflichkeit eines Werks ein sehr trügerisches Indicium der Autorschaft sein.

Auch wird die Unzahl der gleichgültigen Wort-Varianten, welche Folio von Quarto unterscheiden, durch diese Hypothese nicht erklärlicher, bleibt vielmehr ebenso räthselhaft wie bei der von Delius mit Recht verworfenen Annahme einer derartigen Correctur durch den Dichter selbst. Das Manuscript war doch wohl als das eines Shakespeareschen Stücks in die Hände des Quarto-Verlegers gekommen, und es sollte gedruckt werden 'as it had been lately acted by the Lord Chamberlain his servants', ganz so wie man es auf der Bühne gesehen und mit Beifall überschüttet hatte. Denn nur unter dieser Bedingung konnte Andrew Wise sicher auf Käufer rechnen. War er selber nicht im Stande, den Druck zu leiten, so nahm er ohne Zweifel einen kundigen Mann zu Hülfe, der sich auf Poesie und Verse verstand, aber schwerlich gab er ihm dazu Auftrag oder Einwilligung, das Manuscript wie eine Schüler-Arbeit durchzucorrigiren und es, so viel an ihm lag, zu etwas Anderem zu machen als es gewesen war. Auf den Absatz kam es ihm an, nicht auf größere Vollkommenheit des Werks. Was aber den Anonymus hätte bewegen sollen, gegen den Willen und hinter dem Rücken seines Auftraggebers eine so mühevolle Arbeit auszuführen, ist vollends unfaßbar; und das wird jede Hypothese sein, welche die Varianten nicht als unbeabsichtigt, als durch die Art und Weise der Beschaffung der Handschrift bedingt, zu erklären vermag.

Dazu kommt, daß die Annahme eines Revisors wie der Anonymus, höchstens zur Erklärung Einer Art von Differenzen ausreicht, für andre sich aber völlig unzulänglich erweist. Will man die erheblichen Lücken und nicht unerheblichen Zusätze der Quartos noch auf Rechnung des Bearbeiters setzen, so wird das doch bei einem Manne, der sich augenscheinlich auf den fünffüßigen Jambus verstand, mit den zahlreichen Corruptionen des Metrums nicht möglich sein, welche die Quarto entstellen, denn zu welchem Zweck sollte er den im Manuscript vorgefundenen regelmäßigen Vers turbiren? Und noch weniger mit den geänderten Personenbezeichnungen und der Streichung einzelner Rollen. Man wird zu neuen und wieder neuen Annahmen seine Zuflucht nehmen müssen, die den künstlichen Bau auf Einem Punkte stützen, aber auf dem andern ins Schwanken bringen. Nur Eine Hypothese erklärt Alles gleichmäßig und vollständig: *die Entstehung der Quartos aus Nachschriften bei der Aufführung des Stücks.*

In der Folio haben wir 'den ächten, in der Theater-Bibliothek der

Shakespeareschen Truppe handschriftlich aufbewahrten Text' — so weit hat Delius das Richtige erkannt — nicht aber 'denjenigen, der von jeher auf der Shakespeareschen Bühne gesprochen wurde'. Diesen eben geben uns im Wesentlichen die Quartos. In ihnen sehen wir das durch Streichungen für den Bühnengebrauch zugerichtete Stück vor uns, und zwar in der Gestalt, welche es einerseits durch Gedächtnißschwäche, Willkür und Nachlässigkeit der Schauspieler, andrerseits durch das trügerische Ohr und die flüchtige Feder der Nachschreiber erhielt. Wir haben in ihnen das Drama, wie man es auf den Schleichwegen, die man zu seiner Habhaftwerdung einschlagen mußte, nicht anders und besser haben konnte.

Daß die Quartos hin und wieder Lesarten bringen, die in willkommener Weise zur Berichtigung von Druckfehlern der Folio dienen, kann nicht als Beweis ihrer Aechtheit gelten. Sie erhalten dadurch für uns eine große Wichtigkeit, aber eine weitere Folgerung ergiebt sich aus der Thatsache nicht, als daß Schauspieler und Stenographen richtig vorgetragen und geschrieben hatten, was der Setzer der Folio falsch las oder buchstabirte. Es dürfte indessen räthlich sein, dabei die äußerste Behutsamkeit walten zu lassen, da auch entschiedene Anhänger des Folio-Textes in der Aufnahme von Quarto-Varianten zu weit gegangen sind. So mag es zwar zugegeben werden, daß man sich in folgenden Stellen mit Recht an die Quartos gehalten hat: I, 1, 142 *What*, is he in his bed? I, 2, 138 He that bereft *thee*, lady, of thy husband; I, 3, 309 Queen als Rubrum; II, 1, 7 Rivers and *Hastings;* II, 2, 142 und 154 Ludlow (wie auch Folio V. 121); II, 3, 43 *ensuing* dangers; III, 5, 69 *but* since you come; III, 7, 247 *good* cousin; IV, 4, 174 *in* thy company; 348 *wail.*[1]) Dagegen kann es nichts schaden, folgende allgemein aufgenommene Lesarten noch einmal zu prüfen: I, 1, 65 *tempers* him to this extremity statt tempts him to this harsh extremity; I, 1, 75 what an humble suppliant Lord Hastings was *to her* for his delivery statt was for his delivery; I, 1, 138 *St. Paul* statt St. John; I, 2, 19 *adders* statt wolves; I, 2, 39 *stand* thou statt stand'st thou; I, 2, 79

[1]) Einen eigenthümlichen Fehler haben nur die erste Folio und die beiden ersten Quartos: IV, 4, 45 I had a Rutland too, thou *hop'st* to kill him. Die späteren Quartos und Folios bringen das Richtige: holp'st. Hier muß der Dichter selbst sich verschrieben, und der Schauspieler in seiner Gedankenlosigkeit das falsch Geschriebene vorgetragen haben, bis der Fehler bemerkt und vor Erscheinen der dritten Quarto für die Aufführung corrigirt wurde, während er im Original-Manuscript noch ferner stehen blieb. Aehnlich verhält es sich vielleicht mit demise IV, 4, 247, welches erst die späteren Folios in devise ändern, die neuen Herausgeber aber noch beibehalten haben, obgleich es keinen Sinn giebt und ein Shakespeare sonst unbekanntes Wort ist.

for these known evils statt of these etc.; I, 3, 69 that thereby he may gather the ground of your ill-will, and to (nicht so) remove it statt that he may learn the ground; II, 3, 13 *that* statt which; IV, 3, 15 which *once* almost changed my mind statt which *one* etc.; IV, 4, 128 *intestate* joys statt intestine joys.

Ebenso wenig wie einzelne unleugbare Wortverbesserungen beweisen einzelne willkommene Vervollständigungen die Aechtheit der Quartos. Die Nachlässigkeit des Setzers hat in der Folio einige Verse ausfallen lassen, die wir in den Quartos finden.[1] I, 2, 226 fehlt Richard's Befehl an die Leichenträger: Take up the corse, den nicht nur die Situation, sondern auch die darauf folgende zweite Vershälfte erfordert: Towards Chertsey, noble lord? Dagegen gehört das den Worten vorausgeschickte Sirs wahrscheinlich zu einer Gattung von Zusätzen, von denen im Folgenden die Rede sein wird. I, 4, 241 liest die Folio:

Tell him, when that our princely father York
Blest his three sons with his victorious arm,
He little thought of this divided friendship.

Die Quartos schieben nach dem zweiten Verse richtig ein:

And charged us from his soul to love each other.

II, 2, 85 hat die Folio:

These babes for Clarence weep, so do not they.

Die Quartos:

These babes for Clarence weep, and so do I;
I for an Edward weep, so do not they.

IV, 4, 39 Folio:

If sorrow can admit society.
I had an Edward, till a Richard kill'd him.

Quartos:

If sorrow can admit society,
Tell o'er your woes again by viewing mine.
I had an Edward, till a Richard kill'd him.

Während in diesen vier Fällen die Quartos dazu dienen, ein einfaches und leicht begreifliches Versehen der Folio zu berichtigen, sind dagegen die übrigen Zusätze der Quartos der Art, daß sie, weit ent-

---

[1]) Diese Nachlässigkeit wird gewissermaßen urkundlich bewiesen durch die Folio-Lücke V, 3, 212—214. Denn die Scene, in welcher sie sich findet, sah die Folio sich genöthigt, aus der dritten Quarto abzudrucken (s. unten), welche das Fehlende so gut wie die andern Quartos vollständig giebt:

O Ratcliff, I have dream'd a fearful dream!
What think'st thou, will our friends prove all true?
— No doubt, my lord.

fernt, etwas für die Aechtheit derselben zu beweisen, im Gegentheil mehr oder weniger das Gepräge der Fälschung, und zwar der Bühnenfälschung, an der Stirn tragen.

Die Rolle des Richard ist bis auf den heutigen Tag eine der dankbarsten, aber auch der gefährlichsten für Charakterdarsteller; der Schauspieler bedarf großer Selbstbeherrschung, um überall Maß zu halten und nicht über die Absicht des Dichters hinauszugehen. Richard Burbage erfreute sich gewiß nicht ohne Grund seines großen Rufs, aber es scheint, als ob er bei dieser Aufgabe die Grenzen der Hamlet'schen modesty of nature nicht immer innezuhalten wußte. III, 1, 188 sagt Richard, als er Catesby mit dem Auftrage, Hastings auszuforschen, entläßt: Shall we hear from you, Catesby, ere we sleep? und erhält die Antwort: You shall, my lord. Der Ton, die Haltung, die Miene, womit der Schauspieler die Frage that, müssen ihm stürmischen Beifall eingetragen haben, so daß er der Versuchung nicht widerstehen konnte, dieselbe Wirkung noch einmal hervorzubringen und auch den Mörder Tyrrel (IV, 2) mit den Worten zu verabschieden:

Shall we hear from thee, Tyrrel, ere we sleep?
— You shall, my lord.

In der Folio fehlt diese Stelle, und es kann auch keine Frage sein, daß eine so ärmliche Tautologie nicht vom Dichter herrührte. Die Freiheiten, welche das Streben nach drastischen Effekten auf der Bühne sich erlaubte, gingen so in den Quarto-Text über. Es zeigt sich dies auch in Wiederholungen wie A king perhaps, perhaps — statt A king perhaps IV, 2, 109; My mind is changed, sir, my mind is changed statt des einfachen My mind is changed IV, 4, 456; Well, sir, as you guess, as you guess statt Well, as you guess IV, 4, 467; O I cry you mercy, I did mistake statt I cry thee mercy IV, 4, 515.

Damit gewinnen wir den richtigen Maßstab für folgende sogenannte Ergänzungen:

I, 3, 113 Quartos: What? threat you me with telling of the king?
Tell him, and spare not: look, what I have said
I will avouch in presence of the king.
Fol.: What? threat you me with telling of the king?
I will avouch't in presence of the king.

Dem Schauspieler war es zu verführerisch, auf dem recht absichtlich gehässigen Wort tell (welches die Königin vorher nicht gebraucht hat) mit verstärktem Accent zu verweilen.

III, 2, 60 liest die Folio:

Well, Catesby, ere a fortnight make me older etc.

Quartos: I tell thee, Catesby —
Cates. What, my lord?
Hast. Ere a fortnight make me older etc.[1])

III, 4, 7 (in der ein sehr lebhaftes Spiel erfordernden Staatsraths-Scene):
Fol. *Buck.* Who knows the lord protector's mind herein?
Who is most inward with the noble duke?
Ely. Your grace, we think, should soonest know his mind.
Buck. We know each other's faces: for our hearts etc.

Quartos statt der beiden letzten Verse:
Ely. Why, you, my lord: methinks you should soonest know his mind.
Buck. Who, I, my lord?
We know each other's faces etc.

In derselben Scene V. 32:
Fol. *Rich.* Than my Lord Hastings no man might be bolder:
His lordship knows me well and loves me well.
My lord of Ely, when I was last in Holborn etc.

Quartos. Than my Lord Hastings no man might be bolder:
His lordship knows me well and loves me well.
Hast. I thank your grace.
Glo. My lord of Ely!
Ely. My lord?
Glo. When I was last in Holborn etc.

III, 5, 5 Fol. Tut, I can counterfeit the deep tragedian.
Quartos: Tut, fear not me, I can counterfeit etc. Vgl. look ye, my lord Mayor V. 27, und No, by my troth, my lord III, 7, 43.

III, 7, 219 Fol. *Buck.* Come, citizens, we will entreat no more.
Catesby. Call him again, sweet prince, accept their suit.
Quartos: *Buck.* Come, citizens: zounds,[2]) I'll entreat no more.
Glo. O do not swear, my Lord of Buckingham.
Cat. Call them again, my lord, and accept their suit.

Ungetheilten Beifall haben zwei Einschaltungen der Quartos, eine kleinere und eine umfänglichere, bei den Herausgebern gefunden, und doch ist die erstere wahrscheinlich, die letztere ohne allen Zweifel ein Schauspieler-Zusatz. Der Wortwechsel zwischen Richard und Anna hat in der Folio folgenden Schluß:

---

[1]) Das zerrüttete Metrum wird dem Leser nicht entgehen.

[2]) Der in allen Quartos häufige Fluch zounds findet sich nur einmal im ganzen Folio-Shakespeare. Der richtige Grund ist ohne Zweifel, daß er mehr den Gewohnheiten der Schauspieler als denen des Dichters entsprach.

An. I would I knew thy heart.
Rich. 'Tis figured in my tongue.
An. I fear me, both are false.
Rich. Then never man was true.
An. Well, well, put up your sword.
Rich. Say then, my peace is made.
An. That shalt thou know hereafter.
Rich. But shall I live in hope?
An. All men, I hope, live so.
Rich. Vouchsafe to wear this ring.

Die Quarto fügt noch hinzu: *An.* To take is not to give.

Stichomythien in dreifüßigen Jamben, oder vielmehr in halben Alexandrinern, finden sich auch sonst bei Shakespeare nicht selten, vereinzelt auch an andern Stellen in Richard III. Zu ihrer metrischen Vollkommenheit gehört es natürlich, daß jeder Rede eine Gegenrede genau entspricht und das Ganze aus vollständigen Alexandrinern besteht. Diese rhythmische Symmetrie wird oben durch den letzten Halbvers der Quartos aufgehoben. Man wird freilich wohlthun, mit dergleichen Aeußerlichkeiten bei Shakespeare nicht zu viel beweisen zu wollen, zumal an unsrer Stelle, wo nach den Worten 'Put up your sword' durch die Handlung des Schwert-Einsteckens eine Pause entsteht, nach welcher die Wechselreden einen neuen Ansatz mit anderem Tonfall nehmen. Die Hauptsache aber bleibt — und dies ist auch schon von andrer Seite bemerkt worden[1]) — daß die Scene durch Anna's Worte 'To take is not to give' ungemein an Schönheit verliert. Sie mögen immerhin die gescheidteste Antwort sein, die sich auf Richard's Anerbieten geben ließ, wenn überhaupt eine Antwort gegeben werden mußte, aber natürlicher und poetischer ist es, wenn Anna schweigt und es nur schweigend duldet, daß Richard ihr den Ring an den Finger steckt. Die Bühnenweisung 'She puts on the ring' rührt von neuen Herausgebern her und paßt durchaus nicht zu Richard's folgenden Worten:

Look, how my ring encompasseth thy finger,
Even so thy breast incloseth my poor heart.

Sie erwecken unwillkürlich die Vorstellung, daß er dabei ihre Hand in der seinigen hält und betrachtet.

Doch der bedeutendste, kühnste und geschickteste Zusatz der Quartos findet sich in der Scene zwischen Richard und Buckingham IV, 2, 86 fg. Der ganze Auftritt füllt in der Folio nur 17, in den Quartos 37 Verse, und lautet in ersterer so:

---

[1]) Oechelhäuser im 3. Bande des Jahrbuchs S. 66.

Buck. My lord, I have considered in my mind
The late request that you did sound me in.
Rich. Well, let that rest. Dorset is fled to Richmond.
Buck. I hear the news, my lord.
Rich. Stanley, he is your wife's son: well, look unto't.
Buck. My lord, I claim the gift, my due by promise,
For which your honour and your faith is pawned,
Th' earldom of Hertford and the moveables,
Which you have promised I shall possess.
Rich. Stanley, look to your wife: if she convey
Letters to Richmond, you shall answer it.
Buck. What says your highness to my just request?
Rich. I do remember me, Henry the Sixth
Did prophesy that Richmond should be king,
When Richmond was a little peevish boy.
A king, — perhaps —
Buck. May it please you to resolve me in my suit.
Rich. Thou troublest me, I am not in the vein. (Exit).

Wer nur die Folio läse und die breitere Ausführung der Scene, an die man uns einmal gewöhnt hat, nicht kännte, würde hier nichts vermissen. Dreimal erinnert Buckingham den König an sein Versprechen, und dreimal thut der letztere, als ob er ihn nicht sähe noch höre. Man sollte glauben, das wäre deutlich, und Buckingham könne nun wissen, woran er sei. Aber für den Schauspieler, der sich in einer dankbaren Situation behagte und sich selbstgefällig im Beifall der Menge wiegte, war es nicht genug. Dies höhnische Ignoriren und Abfallenlassen, was keine Nation so gut versteht und mit einem so einfachen Wort bezeichnet wie die Engländer, mußte siebenmal wiederholt werden, gleichviel was man dabei von Buckingham's Verstande denken wollte. So wurde die Scene zu der Länge ausgesponnen, wie sie nach den Quartos in allen neuen Ausgaben steht. Und zwar geschah das mit voller historischer Sachkenntniß. Die Erinnerung an die Prophezeiung des irischen Barden ist Holinshed entlehnt (Ausg. 1586, III, p. 746): 'And during his abode here he went about the city and viewed the seat of the same, and at length he came to the castle: and when he understood that it was called Rugemont, suddenly he fell into a dump, and as one astonied said: Well, I see my days be not long. He spake this of a prophecy told him, that when he came once to Richmond, he should not long live after.' Daß darum die Einschaltung von Shakespeare selbst herrühren müßte, wäre eine vorschnelle Folgerung. Denn warum sollten

nicht auch seine schauspielerischen Kollegen, wenigstens auf Veranlassung des mächtigen Dramas, das sie auf's lebhafteste beschäftigen mußte, sich mit Holinshed bekannt gemacht haben? Warum sollten sie nicht gesprächsweise Manches daraus vom Dichter erfahren haben? Daß sie mehr von der Geschichte wußten als gerade in ihrer Rolle stand, geht aus folgendem Umstande hervor. Der Pursuivant, mit welchem Lord Hastings eine kurze Unterredung hat (III, 2, 97) hieß nach Holinshed (S. 723) ebenfalls Hastings. Shakespeare machte von diesem gleichgültigen Zufall keinen Gebrauch, und aus dem Folio-Text erfährt man davon nichts. Dem Schauspieler aber, der den Lord Hastings spielte, war die Sache höchst interessant, und er verweilte darauf mit zweckloser Absichtlichkeit. Statt how now, sirrah, how goes the world with thee? lesen wir demgemäß in den Quartos: 'Well met, Hastings, how goes the world with thee?' (V. 98), und statt 'Gramercy, fellow, there, drink that for me V. 108: Gramercy, Hastings, hold, spend thou that.' — Doch selbst angenommen, daß Shakespeare selbst auf den Wunsch seines Freundes Burbage die Buckingham-Scene für den Bühnengebrauch so erweitert hätte, wie sie in den Quartos steht, würde daraus nicht folgen, daß er sie in dieser aus persönlichen Rücksichten veränderten Gestalt für eine Verbesserung hielt, die in seinem Drama für immer ihre Stelle behalten sollte. Wäre das der Fall gewesen, so hätte sie nachträglich auch in seinem Manuscript Aufnahme gefunden.

Und das hat sie zuverlässig nicht. Denn es kann weder davon die Rede sein, daß ein so langes und mächtiges Fragment durch ein Setzerversehen beim Druck der Folio ausgefallen, noch daß es zum Zweck der Bühnenkürzung gestrichen und so aus ihr fortgeblieben sei. Im Obigen sind sämmtliche sogenannte Lücken der letzteren aufgeführt, die sich im Grunde auf vier zufällig übersehene Verse beschränken, während die unzweifelhaft ächten Ergänzungen, welche der Quarto-Text durch die Folio erfährt, sich auf mehr als 200 Verse belaufen. In der Folio haben wir demnach das vollständige, in den Quartos das für die Bühne zusammengestrichene Stück zu sehen. Jeder Versuch, die Zusätze der ersteren als überflüssige und nachträgliche Einschaltungen zu behandeln, widerlegt sich von selbst. [1])

Aber nicht nur durch Streichungen der Regie sind die Quartos verkürzt, sondern auch durch Auslassungen nachlässiger oder gedächtnißschwacher Schauspieler und durch Mängel der Nachschriften. Im Einzelnen mag man mitunter zweifelhaft sein, welche von diesen Ursachen

[1]) Es kann hier auf Delius verwiesen werden, wo die Sache so gut wie erledigt ist.

wirksam gewesen, doch ihr Vorhandensein im Allgemeinen läßt sich nicht verkennen.

Zu den überlegten Streichungen möchte zu zählen sein: I, 3, 167—169; II, 2, 89—100. 123—140; III, 3, 7—8 (s. unten); III, 4, 104—107 (s. unten); IV, 1, 2—6; und besonders in der langen Scene zwischen Richard und der Königin: IV, 4, 221—234 und 288—342.

Wie viel man den Schauspielern zur Last legen soll, läßt sich freilich nur ungefähr muthmaßen, da möglicher Weise es auch die Hand des Nachschreibers war, die den Dienst versagte und die Weglassung einzelner Verse veranlaßte. So vielleicht I, 2, 16 'Cursed the blood that let this blood from hence; 25 and that be heir to his unhappiness; I, 3, 116 I dare adventure to be sent to th' Tower; I, 4, 9 that I had broken from the Tower,' etc. etc. Wo aber eine Reihe von Versen mitten in einer längeren Rede weggeblieben ist, kann man ziemlich sicher sein, daß der Schauspieler sich die Sache bequem gemacht hat und nur darauf bedacht gewesen ist, das Stichwort festzuhalten, welches dem Zwischenredner sein Signal gab. Vgl. I, 2, 156—167 ('These eyes which never' bis 'blind with weeping'); I, 4, 69—72 ('O God, if my deep prayers' bis 'my poor children'); I, 4, 266—70; III, 5, 103—105; III, 7, 98—99; 144—153; V, 3, 27—28. Ebenso wo eine Person stillschweigend abtritt, statt vor dem Abgang die in der Folio stehenden Worte zu sprechen, ein Fall, der öfters im Kleinen vorkommt, einmal aber auch in größerem Maßstabe (IV, 1, 98—104 'Stay, yet look back' bis 'bids your stones farewell').

Die Unvollständigkeit der Nachschriften macht sich am deutlichsten bemerklich, wo kurze Zwischenreden ausgefallen sind, denn auf der Bühne mußten sie gesprochen sein, da sie dem nächsten Redner sein Stichwort gaben. S. II, 1, 25. II, 2, 16; II, 3, 6. 8; III, 2, zwischen 113 und 114 (auch von Globe Ed. fortgelassen); III, 7, 202; IV, 1, 37; IV, 2, 2; IV, 4, 20—21. 159. 451; V, 3, 4.

Wie bei den Lücken, muß es auch bei den schon oben besprochenen kleinlichen Varianten dahingestellt bleiben, wie weit dem Schauspieler, oder dem Nachschreiber, oder dem die Nachschrift revidirenden und ergänzenden Herausgeber die Schuld beizumessen ist. Jeder trug gewiß sein Theil dazu bei, den Ausdruck zu modificiren. Nur an einer besondern Art der Quarto-Varianten tritt die Urheberschaft der Schauspieler deutlich zu Tage: in der auch bei der Kritik des Lear hervorgehobenen Vorausschickung oder Einschaltung interjektioneller Expletive, nicht blos wo sie ohne Störung des Metrums geschehen konnte (wie come come IV, 4, 284; my lord V, 1, 11; why III, 6, 10; zounds V, 3, 208) und besonders in der Prosa der beiden Mörder des Clarence, wo sich

überhaupt mit dem Text des Dichters am freisten schalten ließ (I, 4, 88. 124. 149. 154), sondern auch da wo der Vers durch die Einschiebsel aus dem Gefüge kommt, und wo dann manche neue Herausgeber aus solchen leeren Wörtchen eigene Zeilen machen:

I, 2, 141 *Go to*, he lives that loves you better than he could.
I, 2, 188 I have already. *Tush*, that was in thy rage.
I, 4, 219 *Why, sirs*, he sends you not to murther me for this.
III, 5, 27 *Look ye, my lord mayor*,
Made him my book, wherein my soul recorded etc.
III, 7, 23 *Ah*, and did they so?
III, 7, 224 *Well*, call them again; I am not made of stones.
IV, 1, 18 The king? *why*, who's that? — *I cry you mercy*, I mean the lord protector.
IV, 2, 36 *My lord*, I know a discontented gentleman.
IV, 2, 121 *Tut tut*, thou troublest me, I am not in the vein.
IV, 3, 27 For it is done, *my lord*. But didst thou see them dead?
IV, 4, 361 *Madam*, your reasons are too shallow and too quick.
IV, 4, 467 Well, *sir*, as you guess.
IV, 4, 495 *Well*, go muster men, but hear you, leave behind etc.
V, 3, 45 *Come*, let us consult upon to-morrow's business.

Die häufigen Arrhythmien der Quartos sind überhaupt — den Cambridgern zum Trotz — ein Haupterkennungszeichen ihrer Unächtheit, durch wen auch immer sie hineingebracht sein mögen. Eine nothdürftige Bekanntschaft mit den Gesetzen der Metrik läßt sich Demjenigen, der den Druck vorbereitete, nicht absprechen; jedenfalls war es ein viel gebildeterer Mann als der Quarto-Herausgeber des King Lear. Die Verse sind nicht selten richtiger abgetheilt als in der Folio (z. B. I, 1, 43—45; 98—100; III, 6, 10); Verse, die die Folio irrthümlich in zwei Zeilen zerschneidet, finden sich in eine zusammengezogen (I, 3, 117. 118. 121. 126. 297 etc.). Wo aber der Wortlaut der Nachschrift sich nicht rhythmisch gliedern ließ, zeigte die Redaktion sich unfähig, das gestörte Metrum wieder herzustellen. Es mögen hier nur Beispiele folgen, in denen die Cambridger die Quarto-Varianten aufgenommen haben,[1]) um daraus die Berechtigung der Behauptung beurtheilen zu lassen, daß die Folio zwar das Metrum verbessert, aber gleichzeitig den Sinn verdorben habe. Allerdings müssen bei diesem Verfahren die ärgsten

[1]) Und zwar hier wie überall, wo auf sie Bezug genommen wird, in der Globe-Edition, welche noch mehr als die große Ausgabe ihre kritische Ueberzeugung repräsentirt.

Corruptionen unerwähnt bleiben oder höchstens in einer Anmerkung angedeutet werden. [1])

I, 3, 36 Q. Madam, we did: he desires to make atonement.
F. Ay, Madam, he desires etc.
I, 3, 351 Q. Tush, fear not, my lord, we will not stand to prate.
F. Tut, tut, my lord etc.
I, 4, 59 Q. Environed me about and howled in mine ears.
F. Environed me and howled etc.
I, 4, 64 Q. No marvel, my lord, though it affrighted you:
I promise you, I am afraid to hear you tell it.
F. No marvel, lord, though it affrighted you:
I am afraid, methinks, to hear you tell it.
I, 4, 85 Q. In God's name, what are you, and how came you hither?
F. What wouldst thou, fellow, and how camest thou hither?
I, 4, 208 Q. Thou didst receive the holy sacrament, to fight...
F. Thou didst receive the sacrament, to fight...
II, 2, 24 Q. And hugg'd me in his arm, and kindly kiss'd my cheek
(vgl. I, 4, 251)
F. And pitied me, and kindly kiss'd my cheek.
II, 4, 26 Q. How, my pretty York? I pray thee, let me hear it.
F. How, my young York etc.
III, 2, 10 Q. And then he sends you word he dreamt
To-night the bear had rased his helm.
F. Then certifies your lordship that this night
He dreamt the boar had razed off his helm.
III, 4, 52 Q. When he doth bid good morrow with such a spirit.
F. When that he bids good morrow with such spirit.
III, 4, 54 Q. That can lesser hide his love or hate than he.
F. Can lesser hide etc.
III, 5, 109 Q. At any time have recourse unto the princes.
F. Have any time recourse etc.
III, 6, 11 Q. That sees not this palpable device.
F. That cannot see this etc.
III, 7, 3 Q. The citizens are mum and speak not a word.
F. The citizens are mum, say not a word.
III, 7, 70 Q. I'll tell him what you say, my lord.
F. I'll signify so much unto him straight.

---

[1]) I, 4, 276. 281; III, 2, 91. 110; III, 5, 35. 101; III, 7, 45. 52. 55. 114; IV, 2, 79; IV, 4, 180. 235. 275. 512—515.

III, 7, 221 Q. Call them again, my lord, and accept their suit.
F. Call him again, sweet prince, accept their suit.
III, 7, 240 Q. Long live Richard, Englands royal king.
F. Long live king Richard, Englands worthy king.
IV, 1, 18 s. oben.
IV, 2, 124 Q. With such deep contempt? Made I him king for this?
F. With such contempt? Made I him king for this?
IV, 4, 263 Q. And mean to make her queen of England.
F. And do intend to make etc.
IV, 4, 485 Q. Cold friends to Richard: what do they in the north?
F. Cold friends to me: what etc.
IV, 4, 508 Q. My lord, the army of the duke of Buckingham —
F. My lord, the army of great Buckingham —
V, 3, 7 Q. Up with my tent there, here will I lie to-night.
F. Up with my tent, here etc.

Wie diese und alle Abweichungen des Ausdrucks, lassen sich auch die Verschiedenheiten der Rollenvertheilung und der Personenbezeichnungen am einfachsten darauf zurückführen, daß es die Bühne war, die den Quartos ihren Text dictirte. Manches davon ist freilich an sich der Art, daß das Versehen auf der einen Seite so gut wie auf der andern gesucht werden könnte. Ob die Folio oder die Quarto Recht hat, wenn V. I, 3, 7 von der ersteren dem Lord Grey, von der letztern Rivers zugetheilt wird, I, 3, 30 von der ersteren der Königin, von der letzteren wieder Rivers, III, 5, 50—51 von der ersteren Buckingham, von der letzteren dem Mayor; oder wenn die beiden Mörder in I, 4, die Kinder in II, 2 und die Bürger in II, 3 in den beiderseitigen Ausgaben ihre Rollen tauschen, läßt sich nicht entscheiden und ist auch, wenigstens für unsern Zweck, gleichgültig. Im Allgemeinen wird man allerdings auch in diesen Fällen zur Folio mehr Vertrauen haben müssen, da das Auge des Nachschreibers zu sehr nach andrer Seite in Anspruch genommen war, um dem Hergang auf der Bühne in jedem Moment folgen zu können.[1] Einzelnes, was man für einen Druckfehler in der Folio angesehen, ist es in der That wol nicht. Wenn sie II, 4, 21 das Rubrum Yor. giebt, so ist vielleicht der sonst mit Arch. bezeichnete Erzbischof von York gemeint, dem die Worte zukommen, und nicht der junge Herzog von York. Das Abschiedswort IV, 1, 90 gehört sicherlich Dorset an, nicht der Königin, die schon vorher Lebewohl gesagt. Wie hier, ist Delius auch V, 3, 57 im Recht, wenn er Ratcliff statt Catesby beibehält, da

[1]) Darin liegt auch der Grund der von einzelnen Kritikern wahrgenommenen Knappheit und Unvollständigkeit der Stage-directions in den Quartos.

gerade die abspringende Unruhe, mit welcher Richard dem erstern die verschiedensten Dinge aufträgt, um ihn V. 66 wieder zurückzurufen und neue Fragen an ihn zu richten, die Stimmung des Königs auf's vortrefflichste charakterisirt.

Wichtiger aber sind die deutlichen Spuren, daß die Unzulänglichkeit des Theaterpersonals, welche zur Cumulirung und Zusammenlegung von Rollen nöthigte, für die Gestalt der Quartos in dieser Beziehung den Ausschlag gab. Wiederholentlich finden sich in ihnen zwei Rollen durch Eine Person vertreten, sei es daß eine Verschmelzung derselben im Plan der Regie gelegen hatte, oder daß die Mittel des Schauspielers nicht ausreichten, seine Identität zu verbergen. Eine der einfachsten und ungezwungensten Aenderungen der ersteren Art war es, daß man den Gefangenwärter, mit welchem Clarence sich I, 4 unterhält, und den Tower-Lieutenant Sir Robert Brakenbury, der in der Folio erst nach V. 76 auftritt, zu Einer Person machte. Auch die entschiedensten Anhänger der Folio sind hier den Quartos gefolgt, ohne an der V. 73 in den letztern aus Versehen stehen gebliebenen höchst unenglischen Anrede Keeper (statt Brakenbury oder Sir Robert) Anstoß zu nehmen. Auch störte es sie nicht, daß Brakenbury über den Mittagsschlaf des Herzogs Betrachtungen anstellt, die mit der vorangegangenen Scene kaum im losesten Zusammenhange stehen. Vermuthlich führte sie der Umstand irre, daß die Folio keine Bemerkung über das Abtreten des Wärters enthält. Aber dies mußte selbstverständlich zugleich mit dem des Brakenbury erfolgen, so daß Exit V. 98, wie sehr häufig bei Shakespeare, im Sinne von Exeunt zu verstehen ist.

Der zweite Fall ist bei der Einsetzung Dorset's statt des Messenger II, 4, 38 anzunehmen. Der kalte geschäftsmäßige Ton, in welchem auch in der Quarto, wie in der Folio, die Verhaftung von Rivers und Grey gemeldet wird, sowie das Verstummen des Boten, nachdem er sich seines Auftrages entledigt, paßt durchaus nicht zur Stellung des Dorset und macht es zur Gewißheit, daß nur die Durchsichtigkeit der Maske zur Confundirung von zwei verschiedenen Rollen eines und desselben Schauspielers führte. Der nachschreibende Zuschauer erkannte den Dorset-Spieler der vorhergehenden Auftritte wieder, ward aber nicht gewahr, daß er sich diesmal anders trug und gebärdete.

So oder so sind auch die übrigen ähnlichen Abweichungen zu fassen. Der Darsteller des Ratcliff mußte auch den Sheriff geben, welcher V, 1 Buckingham zur Hinrichtung führt, so verschieden immer sein Benehmen hier von demjenigen ist, mit welchem er als Ratcliff solche Geschäfte besorgt (III, 3); der unmittelbar vorher enthauptete Rivers mußte III, 4, 6 als Bischof von Ely auferstehen, was dann schon die dritte Quarto

corrigirte; Catesby wird statt des Lord Surrey, der sonst nichts zu thun hat und leicht eliminirt werden konnte, V, 3, 2 von Richard gefragt, weshalb er so traurig sei; Lovel wurde ganz zur Ruhe gesetzt, und an seiner und Ratcliff's Stelle befördert Catesby den Lord Hastings zum Tode;[1]) auch der eine Vers, den Vaughan bei Lebzeiten zu sprechen hat (III, 3, 7) kam in Wegfall, und mit ihm wohl die ganze Rolle, da für die wenigen Worte, die er als Geist recitiren mußte, sich ohne Zweifel leicht Rath schaffen ließ; wenn endlich IV, 3, 44 Catesby statt Ratcliffs auftritt, so hat man das, falls nicht eine einfache Verwechselung vorliegt, vielleicht einer freundschaftlichen Gefälligkeit des Catesby-Darstellers zu danken, der seinem Kollegen eine längere Pause gönnte, und in einem Akt, wo dieser so gut wie nichts zu thun hatte, für ihn eintrat, zumal da es höchst gleichgültig war, wer von beiden dem König die Meldung brachte.

Das Gesammtergebniß aller im Vorstehenden aufgeführten besonderen Umstände, welche nicht jeder einzeln für sich, sondern im Zusammenhange betrachtet und erwogen sein wollen, ist die schon im Eingange ausgesprochene Ueberzeugung, daß die Quartos Richard's III zu den von der Folio gebrandmarkten 'stolen and surreptitious copies' gehören, 'maimed and deformed by the frauds and stealths of injurious impostors'. An diesem Verhältniß würde sich nichts ändern, selbst wenn ihr Text hier und da unleugbare Vorzüge vor dem der Folio hätte. Denn warum sollte es einem begabten Schauspieler nicht mitunter gelingen, ein treffenderes Wort zu finden als ihm der Dichter vorgeschrieben? Es kann deshalb darauf verzichtet werden, die Ueberlegenheit der Folio in Einzelnheiten nachzuweisen, zumal da man in diesem Punkt auf Delius vertrauen darf, dessen Ausführungen auch nach dem Widerspruch, den sie gefunden, ihre Geltung behalten haben.[2]) Es bleibt daher nur noch übrig, eines in der unten angeführten Schrift mit Nachdruck betonten Umstandes zu erwähnen, welcher den Werth eines Theils der Folio auf Null herabsetzt, an ihrem Gesammtverhältniß zu den Quartos aber nichts ändert.

Die erste Scene des dritten Akts bis V. 166, und den ganzen Schluß des Stücks, vielleicht schon von V, 3, 69, sicher von V, 3, 177

[1]) Demgemäß mußte denn auch III, 4, 104 und III, 5, 103—105 gestrichen, und III, 4, 80 und III, 5, 21 geändert werden. So corrigirte sich, vielleicht ganz zufällig, ein Fehler des Dichters, da Ratcliff zu der Zeit eigentlich anderwärts beschäftigt war (III, 3).

[2]) Koppel, Textkritische Studien über Richard III und King Lear, 1877.

ab, hat die Folio aus der dritten Quarto abgedruckt. Ihr Manuscript war ohne Zweifel an diesen Stellen defect oder bis zur Unleserlichkeit abgenutzt, und es blieb nichts übrig als das Fehlende aus der Quarto zu ergänzen. Die Texte stimmen hier fast Wort für Wort; einzelne geringfügige Abweichungen finden theils (wie der Ausfall von and III, 1, 149) als Druckfehler der Folio, theils als schwache Versuche, die Selbständigkeit der Herausgeber zu wahren, ihre Erledigung. [1])

Daß es gerade die dritte Quarto war, welche man benutzte, geht daraus hervor, daß die Folio einzelne Fehler nur mit ihr gemein hat. So III, 1, 123 'as as you call me', wo sowohl die älteren als die späteren Quartos 'as' nur einmal setzen; V, 3, 351 'victory sits on our helps' statt 'helms', wo dasselbe der Fall ist. Sonstige Versehen, die erst in der dritten Quarto auftreten und aus ihr nicht blos in die Folio, sondern auch in die späteren Quartos übergingen, sind: III, 1, 40 'God forbid' statt 'God in heaven forbid'; V, 3, 196 das einfache 'perjury'; 255 'swear' statt 'sweat'; 338 'right' statt 'fight' und 'boldly' statt 'bold'; V, 5, 7 der Ausfall von enjoy it; V, 5, 32 thy heirs statt their heirs.

Andre finden sich schon in der zweiten, aber noch nicht in der ersten Quarto: III, 1, 78 'general ending day' statt 'general all-ending day'; III, 1, 87 'his conqueror' statt 'this conqueror'; 141 'will have it so' statt 'needs will have it so'; V, 3, 180 'not' statt 'now'.

Gleichgültigere Varianten, in welchen die Folio mit der dritten Quarto übereinstimmt und von der ersten oder den beiden ersten abweicht, sind: III, 1, 43 'great' statt 'deep'; 63 'thinks't' statt 'seems'; 96 und 97 'noble' und 'dear' statt 'loving' und 'dread'; 120 'weighty' statt 'heavy'; V, 3, 222 'hear' statt 'see'; 309 'For conscience is a word' statt 'Conscience is but a word'; 320 'bring you to unrest' statt 'bring to you unrest'; 335 'on record' statt 'in record'.

Gemeinschaftliche Verbesserungen der dritten Quarto und der Folio für Fehler der älteren Quartos: V, 3, 199 'throng to the bar' statt 'throng all to the bar'; 297 'the foot and horse' statt 'this foot and horse'.

Gegen alle diese Beweise kommt es nicht in Betracht, daß die Folio in ein paar Fällen, offenbar durch freie Conjectural-Kritik, für falsche Lesarten der dritten Quarto die richtigen der älteren trifft: III, 1, 29 'have come' für 'come'; V, 3, 204 'I had murthered' statt 'I murthered'; 205 'came to my tent' statt 'came all to my tent'.

Durch diese bedauerliche Nothlage der Folio-Herausgeber geräth nicht nur die Shakespeare-Hermeneutik bei einem nicht unansehnlichen

[1]) V, 3, 202 Nay, wherefore should they? statt And wherefore etc.; 232 heart statt soul; 307 to statt unto.

Theile des Dramas in harte Bedrängniß, sondern die ganze Leserwelt hat wahrscheinlich einen schweren Verlust zu beklagen. Nach V, 3, 236 geben Folio und Quartos, und nach V, 3, 313 wenigstens die Quartos die Bühnenweisung: 'His oration to his army', das erste Mal mit Bezug auf Richmond, das zweite Mal auf Richard. Zwar folgen darauf Reden, aber mit den seltsamen Anfängen: 'More than I have said' etc. und 'What shall I say more' etc. Die den letzteren Worten vorangehende Mahnung Richard's an seine Freunde, nicht feigen Gewissensskrupeln nachzuhängen, sondern munter mit ihm zur Hölle zu fahren, kann unmöglich das sein, woran er anknüpft. Wir haben hier offenbar zwei große von den Quartos auf die Folio vererbte Lücken vor uns, vielleicht Kürzungen durch die Regie, welcher die Reden zu lang erschienen, denkbarer Weise aber auch dadurch veranlaßt, daß die Schauspieler, zu der im Hintergrunde stehenden oder gedachten Armee sprechend und von den Zuschauern halb abgewandt, im Hause unverständlich blieben. Bei der letzteren Annahme würde die eingeschaltete Bühnenweisung weniger auffallend sein.

Shakespeare und Königsberg.

Von

August Hagen.

Ein Denkmal zu Ehren des größten Dichters entstand in unseren Tagen in Königsberg, ein bleibendes, das von keinem andern überragt wird, in dem Shakespeare-Lexikon. Den Namen des Stifters herzusetzen, würde als Verkleinerung des Verdienstes angesehen werden können. Wenn es sich dagegen um das Andenken von Männern handelt, wie Kongehl, Pörschke und Motherby, die fremd und unbekannt sind, so ist eine Befürwortung nothwendig. Sie sind als Bekenner eines Shakespeare-Kultus im Norden in Erinnerung zu bringen, der schon mit dem Ablauf des 17. Jahrhunderts anhebt.

Zwischen 1605—1639 spielen englische Komödianten in Königsberg. Es werden Barkel und Johann Spenser genannt.[1]) Vielleicht wurden sie berufen, um dem geisteskranken, mißlaunigen Albrecht Friedrich, dem Sohne des Stifters der Universität, Erheiterung zu gewähren. Ihre Vorstellungen fanden seinen Beifall. Als Johann Sigismund die Statthalterwürde versah, wurden Summen aufgewendet, um die Komödianten mit einer kostbaren Garderobe zu versehen. Ihre Sachen wurden auf einem 'Rüstwagen' nach Ortelsburg geschafft, um daselbst ihre Kunst zu zeigen. Bei den wirren Verhältnissen des Staates erfolgte die Belehnung Johann Sigismunds nicht sogleich und er sah erwartungsvoll einem polnischen Reichstage 1611 entgegen, an welchem seine feierliche Einsetzung vor sich gehen sollte. Wahrscheinlich wurde eine großartige theatralische Zurüstung getroffen, um in imposanter Weise das Ehrenfest zu begehen. Der Schauplatz war damals der 'große Saal', der jetzige Moskowiter-Saal,

[1]) Die im kgl. Staatsarchiv in Königsberg befindlichen Urkunden sind in A. Hagen's 'Geschichte des Theaters in Preußen' S. 53—60 abgedruckt.

in welchem die 'türkische Triumphkomödie' dargestellt wurde. Aus den zur Aufführung gefertigten Requisiten vermag man nicht auf den Inhalt zu schließen. Wahrscheinlich war die Triumphkomödie ein Festspiel, das von der türkischen Musik, die dabei in Anwendung kam, den Beinamen empfing. Leider ist der Titel keines der in Königsberg gegebenen Stücke genannt. Daß Shakespeare'sche Dramen in Scene gesetzt wurden, können wir nur aus zwei 'Mischspielen' Kongehl's folgern, die, wer weiß im wievielsten Grade? mit ihnen verwandt sind. Dem Verfasser beliebt es nicht, dem Drucke derselben ein Vorwort vorauszuschicken, das uns über die Geschichte des Königsberg'schen Theaters zu Ende des 17. Jahrhunderts unterrichtet haben würde. Das zu einem pomphaft mythologischen Festspiel gehörige berichtet nur, daß das Stück von ihm bearbeitet, nicht erfunden sei.

I.

Michael Kongehl wurde in Kreuzburg in Preußen 1646 geboren. Als nach dem Tode der Gattin ihm Kinder gestorben waren, wurde er in der Leichenpredigt daran erinnert, daß er durch seine Poesien gelehrt habe, 'Belustigung bei der Unlust' zu finden, denn eine Gedichtsammlung des fruchtbaren Schriftstellers ist also betitelt. Er nennt sich K. G. P. als kaiserlich gekrönter Poet. Als Mitglied der Pegnitz-Blumengenoß-Hirten ward ihm der Name Prutenio beigelegt. Die Worte: 'Alles zum Preis des Gekreuzigten' ist sein Symbol und demzufolge hält er in einem Kupferstich in der Rechten eine Passionsblume. Er war bei dem Consistorium angestellt als Secretarius zwischen 1682—1696. Er starb 1710, in welchem Jahre er zum Bürgermeister gewählt wurde.

Seine Zeitgenossen verglichen ihn mit Maro, Marini, Opitz und Dach, obgleich nicht der leiseste Anflug poetischer Begabung in seinen geschmack- und witzlosen Reimereien wahrzunehmen ist. Sein Bemühen war es, einem Lohenstein nachzueifern.

Die Erzählungen von Boccaz und Bandello, die zur Zeit der ersten weltlichen Bühnengestaltung zu Aufführungen verwandt wurden, lernte Shakespeare, wie man annimmt, durch diese kennen. Der hundert Jahre später lebende Kongehl nahm durch die herumziehenden Komödianten von ihnen Kenntniß. Die Stücke wurden vielfach verändert gemäß der darstellenden Kräfte, über die jene Komödianten zu verfügen hatten, und nach dem Geschmack des jedesmaligen Publikums. So überkam sie das 17. Jahrhundert in einer Fassung, die nur noch im Umriß das Ursprüngliche erkennen läßt.

Die Erzählungen, die man in zwei Dramen Shakespeare's, 'Cymbeline' und 'Viel Lärmen um Nichts' und nicht weniger in Kongehl's 'Innocentia' und 'Phönicia' erkennt, sind einander ähnlich. Eine in frommen Züchten

ehrbare Weiblichkeit wird durch eine, wie man sagen kann, thatsächliche Verleumdung um den guten Ruf gebracht. Wegen begangenen Treubruchs büßt sie scheinbar das Leben ein, aber errettet erringt sie nach Gewinnung vollständiger Rechtfertigung den Sieg der Tugend.

Die Einrichtung der Bühne bei Kongehl erinnert an das Shakespeare'sche Theater. Die Bühne bestand aus drei Abtheilungen. Die größere wird 'Schauplatz' genannt. Unter ihr gab es Versenkungen. 'Der Schauplatz eröffnet sich' und höllisches Gesindel geht daraus hervor und springt hinein. An ihn schließt sich 'die innere Scene' und die 'äußerste Scene'. Jene bildet den Hintergrund, diese ist das Proscenium und liegt wahrscheinlich einige Stufen niedriger. Die innere Scene wurde durch einen Vorhang verdeckt, wenn sie nicht in Anwendung kam. Es heisst: 'wird zugezogen'. Wenn nach dem Abtreten der Spielenden Auftritte[1]) vorbereitet wurden, die man uneigentlich Auftritte nennt, wenn es heißt: 'die innere Scene eröffnet sich', so sieht sich der Beschauer mitten in die Handlung versetzt.[2]) In Kongehl's Festspiel 'Andromeda' erblickt man (wo vorher Meer gewesen) den Tempel des Jupiter Ammon mit den Priestern, die an den Altären beschäftigt sind; in der 'Innocentia' die schlafende Frau und später den thronenden Sultan. In der innern Scene giebt es Flugwerke 'Jupiter kommt aus dem Himmel auf einem Thron bis auf die Schaubühne', 'Perseus kommt in der Luft'. Die Stufen, die den 'Schauplatz' von der äußersten Scene trennen, dürften sich in manchen Stücken Shakespeare's nachweisen lassen. Wie bei ihm fehlte auch in den Komödianten-Buden ein Hauptvorhang.

Wir wissen nicht, ob Kongehl's Dramen aufgeführt sind, wenn er auch 'Nachspiele' in Vorschlag bringt, die zu 'gebrauchen sind'. 'Auf die Schaubühne geführt' mag nicht mehr bedeuten, als daß die Geschichten der Innocentia und Phönicia dramatisirt sind. Andromeda, zum Geburtstag des Kurfürsten Friedrich III. 1695 gedichtet und ihm gewidmet, erforderte das Auftreten von 40 Spielenden. Es waren nicht allein Trompeten und Heerpauken zu hören, sondern es wurden auch Stücke gelöst. Die drei dramatischen Arbeiten, die Kongehl verfaßte, sind vielleicht nur für den Leser bestimmt.

Der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld.[3])

Das Stück stimmt in der Hauptfabel mit 'Cymbeline' überein und ist wie dieses aus einer Erzählung des Boccaz hervorgegangen. Sie fand

---

[1]) Bei Kongehl 'Eingänge'.

[2]) Etwa wie in 'Heinrich VI.' im zweiten Theil Aufzug IV, Scene III.

[3]) 'Eine nachdenkliche Genuesische Geschicht in einem 'Misch-Spiel' (Tragico

schon vor Shakespeare's Zeit einen deutschen Bearbeiter. Zacharias Liebhold von Solbergk gab zu Breslau heraus:

'Eine schöne Historia von einem frommen gottesfürchtigen Kaufmann von Padua, welcher zu Mantua im Beisein andrer Kaufleut wegen seines lieben frommen Weibes Ehr und Frömmigkeit, sein Hab und Gut verwendet, solches ihm aber ein leichtfertiger Sykophant mit Betrug und Unrecht abgewann.' [1])

'Innocentia' folgt im Ganzen ziemlich genau der Quelle, während 'Cymbeline' in poetisch freiem, erweitertem Inhalt sich ergeht. Wenn Kongehl oder sein Vorgänger sich als unabhängig von Shakespeare darstellt, so scheint er in einer Scene sich ihm zu nähern.

Von Kaufleuten verschiedener Nation, fern von der Heimat, wird die Wette eingegangen, daß wenn Ehefrauen verführbar seien, die des Ambrosius die Probe unverletzter Treue bestehe.

Louis. *Wie keine Burg noch Festung ist zu finden,*
(*Jachimo.*) *Die man durch Gold nicht übermannen kann,*
So setz' ich tausend Gülden dran,
Ich will auch eure Schanz leicht überwinden.
Ambrosius. *Und wenn ihr euch verkehrt in güldnen Regen,*
(*Posthumus.*) *So setz' ich tausend Thaler fort dagegen.*
Ihr werdet doch mit nichten
Dergleichen Thun, als ihr euch rühmt, verrichten.

Louis reist nach Genua und findet, daß man die fromme Innocentia (Imogen) nicht mit Geschenken gewinnen könne. Um sich ihr zu nähern, sucht er Beistand bei einem Weibe, das eine Zauberin ist. Sie räth:

Louis verberge sich in einem großen Kasten.
Wenn dann das sichre Weib in sanfter Ruh wird rasten,
Dann geh' Louis hervor und mach' ihr Angst und Weh.
Er schau die Bilder an, die in der Kammer hangen,
Und nehm' ihr Goldgeschmeid und was er nehmen kann.

Der erfindungs- und poesielose Kongehl hat die das ganze Drama bedingende Scene genügend motivirt. Die Zauberin, die sammt Eris und anderen höllischen Wesen ihren Spuk treibt, vermittelt die Herüberschaffung des Kastens. Innocentia bereitet sich nicht erst zur Ruhe, sondern

---

Comoedia). Auf die Schau-Bühne geführt von Michael Kongehl. Gottsched 'Nöthiger Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst' Leipzig 1757 S. 243 und 244 läßt die Stücke 'Innocentia' und 'Phönicia' 1680 entstehn. Da der Verfasser sich bei beiden 'Chur-Fürstl. Br. Secretarius' nennt, welche Würde er erst seit 1682 bekleidete, so sind sie später geschrieben.

[1]) Gottsched S. 139.

sie schläft bereits, als der Zwischenvorhang weggezogen wird. Nicht der Schein der Kerze, sondern das verschwiegene Dunkel ist der unheimlichen Handlung anpassend. Der Uebelthäter, sobald er aus dem Versteck hervortritt, zündet ein Diebslicht an, durch dieses ist er gesichert, denn ein solches hat die Eigenschaft, daß Schlafende im Schlaf verharren. Ohne Geräusch konnte jemand, der mit der Räumlichkeit unbekannt war, schwerlich die Beraubung wagen. Die Besorgniß, daß Innocentia erwachen könne (der kein Armband abgenommen wird) ist zu groß, als daß der frechste Dieb nicht zurückbeben sollte. Louis sagt:

Das beste, das mir helfen soll,
Das ist ein schwarzes Mal an ihrer linken Hand.

Wahrscheinlich des Anstands halber heißt es so und nicht an der linken Brust, wie in Shakespeare, der hier der Erzählung treu bleibt.

Ambrosius, der es zugiebt, die Wette verloren zu haben, befiehlt seinem Diener Theodor (Pisanio) die Ungetreue zu ermorden. Dieser hat mit der Unschuldvollen Erbarmen und geht zu ihrer Rettung auf den von ihr gegebenen Anschlag ein:

Verschneidet mir mein Haar und nehmt die Zung und Augen
Von einem jungen Lamm, das kann ja leicht geschehn.
Theodor. O kluger Rath, der wohl vor euch und mich kann taugen!
Nehmt hin mein Oberkleid, um besser fortzukommen.
Innocentia. Sagt daß ihr mir das Leben habt genommen.

Zu dieser Scene giebt Boccaz nicht die Anleitung, der kurz berichtet, daß der Diener aus Mitleid sie nicht tödtete, aber nicht, daß er nach Shakespeare ein blutiges Zeichen dem Herrn brachte von ihr, die als ein Opfer fallen sollte und als 'Lamm den Schlächter' anfleht.

Ihre Klagen wiederholt im Walde in den Endworten das Echo, auf 'Scheiden' erwidert es 'Heiden' und dies bestimmt sie, als Mann verkleidet einen Reisenden nach der Türkei zu begleiten, welcher Falken dem Sultan überbringt. Innocentia, Friedrich genannt, gewinnt die Gunst des Großherrn. Sie wird zum Bassa erhoben. In türkischer Tracht stellt sich an seinem Hof auch Ambrosius ein. Louis kommt mit Handelswaare nach Alexandrien und verkauft Schmucksachen, darunter diejenigen, die Innocentia als die ihrigen erkennt. Wie Cymbeline schließt das Stück mit einem Verhör und in Folge dessen wird die Verleumdete dem betrogenen Ambrosius übergeben und der Bösewicht Louis dem Henker.

Die vom Tode erweckte Phönicia.[1])

Jacob Ayrer dramatisirte die Erzählung Bandello's, die bereits Shakespeare als 'Viel Lärmen um Nichts' bearbeitet hatte. Das Stück heißt:

'Spiegel weiblicher Zucht und Ehr. Komedia von der schönen Phönicia und Graf Tymbri, wie es ihnen in ihrer ehelichen Lieb' gangen, bis sie ehelich zusammenkommen.'

Es befindet sich im Opus theatricum, einem seltenen Buch, das zwei Jahre nach Shakespeare's Tode erschienen. 'Ich vermuthe, sagt Tieck, daß beide Arbeiten (die von Shakespeare und von Ayrer) nach einem gemeinschaftlichen Vorbilde, einem ältern englischen Theaterstücke sind.' [2])

Bei Kongehl heißt es in der Scene, in welcher Cleobulus, der für Timbreus (Claudio) Freiwerber gewesen, zu Phönicia (Hero) kommt, um die von ihm gestiftete Verlobung aufzusagen.

Cleobulus. *Eure Schand und Bosheit soll jetzund*
Euch und euren Eltern werden kund.
Phönicia. *Schand?*
Cleobulus. *Ja ihr scheint wohl trefflich keusch zu sein,*
Stellt, verstellt euch nur so engelrein.
Phönicia. *Ich ruf' Gott bei meiner Unschuld an.*
Cleobulus. *Setzt mir die Scham beiseit. Timbreus wird nicht lügen,*
Der hat den Edelmann, pfui schämt euch! selbst gesehn,
Daß er bei Nacht zu euch durch's Fenster ist gestiegen.
Was sagt ihr nun dazu? Sagt, ist es nicht geschehn?
Phönicia. *Was? Edelmann? Wer? Ich?*
Cleobulus. *Nur still und laßt euch sagen,*
Timbreus wird hinfort nach euch nicht weiter fragen.
Er sagt durch mich euch ab.

(*Phönicia fällt in Ohnmacht und wird von Frauen hinweggeführt.*)

Der Betrug wird enthüllt. Timbreus wird vom Vater der vermeintlich verstorbenen Braut wieder zu Gnaden angenommen.

Timbreus. *Und weil des Glückes Tück mir thut den Possen an,*
Daß ich Phönicien durchaus nicht haben kann,
So will ich trutz dem Glück sie doch vor mein erkennen;
Ihr sollt mich euren Sohn, ich will euch Vater nennen.

---

[1]) Eine anmuthige Sicilianische Geschicht in einem Misch-Spiel (Tragico-Comoedia) auf die Schaubühne gebracht von Michael Kongehl.

[2]) 'Deutsches Theater. Herausgegeben von Ludewig Tieck'. Berlin 1817.

Lionatus. *Ich nehm' ihn auf zum Sohn und zwar am allermeisten*
(*Leonato.*) *In einem Stück, darum er mir soll Folge leisten,*
So will ich denn, daß er in Unmuth halte still
Und sei nunmehr bedacht, ein Frauenbild zu freien,
Das ich ihm zeigen will zu seinem Glück-Gedeihen.
Timbreus. *Ich als ein Sohn gehorch', er hat das Vaterrecht.*
Was aber läßt sich dort vor eine Schönheit blicken?
Lionatus. *Der Himmel, mein Herr Sohn, wird nun sein Herz erquicken,*
Hier Eidam und Herr Sohn, so kann ich ihn nun nennen.
Er spricht von großer Lieb' und giebt's nicht zu erkennen.
Liebt er Phönicien, wie er sie wahrlich liebt,
So nehm' er sie, weil sie das Glück ihm wieder giebt.
Nun mein Herr Sohn, hier ist, die er verlangt zu schauen,
Mein Kind und seine Braut und will er noch nicht trauen,
So wiß' er, daß sie zwar schien gänzlich todt zu sein,
Doch hat sie Gott entfreit von solcher Todespein.
Eine Frau. *Sie ist dennoch, wie ich und jeder weiß, begraben.*
Lionatus. *Auch dessen sollt ihr bald begehrten Nachricht haben,*
Dieweil sie war vor todt nach Aller Wahn geschätzt,
So ward ein leerer Sarg statt ihrer beigesetzt,
Sie aber ist seither in Einsamkeit verblieben.

Auch hier stehen die deutschen Stücke, insonderheit Ayrer's, der Novelle ungleich näher. Die Namen der Personen sind in entstellter Schreibweise beibehalten, Shakespeare verwarf sie bis auf Leonato, dem Vater der Braut. Bei Ayrer ist es ein Diener (Kurzweiler) der in Weiberkleider gesteckt, den Betrug spielt, bei Kongehl ein Kammermädchen, das sich dazu hergiebt, die Herrin vorzustellen. Bei Shakespeare wird die Handlung nur erzählt. Bei Ayrer und Kongehl bringt der Freiwerber die Absage des eingegangenen Verlöbnisses. Bei Shakespeare beschimpft der getäuschte Bräutigam, als die Trauung vollzogen werden soll, sie, die er als untreu verstößt. Lionatus ist bei Ayrer und Kongehl von ihrer Unschuld überzeugt. Bei Shakespeare bemerkt der eingeängstigte Vater, wenn sie nicht als Jungfrau vor den Altar trete, so könne es nur der Bräutigam sein, der sie um den Adel der Ehrbarkeit gebracht. Das Motiv gab dazu Bandello, nach dessen Bericht es der reiche Liebhaber vorerst versuchte, durch Briefe und Geschenke die Gunst der Phönicia zu gewinnen, ohne sich vorloben zu wollen, aber vergeblich und darum entschließt er sich endlich zur Heirath.

Kongehl, so scheint es, ahmt Shakespeare nach in den Worten, die dieser dem Mönch in den Mund legt zu dem zu veranstaltenden Scheinbegräbniß.

Wohl ausgeführt macht es zu ihrem Besten
Aus Vorwurf Mitleid; und das ist schon viel,
Da sie gestorben, wie man glauben muß.
Im Augenblicke der Beschuldigung,
Wird sie beklagt, bedauert und entschuldigt.
So löscht die Nachricht von des Fräuleins Tod
Das Wunder ihrer Schande.

Aehnlich äußert sich Cleobulus bei Kongehl:

Sie hat es oder nicht die That verübt,
So steht es wohl mit ihr; ist sie in Schuld gestorben,
So hat sie durch den Tod der Unschuld Lob erworben,
Wie ich von Herzen wünsch' und sie mir Hoffnung macht,
So ist sie nun beim Unschulds-Lamm.

Bandello und Ayrer berühren nicht, daß der Liebhaber beschwört, die angeblich zweite Verbindung zu schließen. Claudio empfängt von Lionato die Aufforderung:

Schwört zum Weibe sie zu nehmen!

Timbreus Worte sind:

Ich hab' es schon gesagt und hab' es auch beschworen
Die er mir ausersehn, die hab' auch ich erkohren.

II.

Karl Ludwig Pörschke wurde in einem Dorfe in Ostpreußen 1752 geboren. Er war Professor der Dichtkunst und hielt neben Kant, der ihn seinen Freund nannte, philosophische Vorträge, aber nicht mit gleichem Erfolge. Bei jenem beobachteten die aufmerksamen Zuhörer feierliche Stille, in seinem Hörsaal dagegen wurde über die sich überstürzende barocke Ausdrucksweise laut gelacht und er schien es nicht anders zu wollen, obgleich ihn heilige Begeisterung beseelte. Die Vorlesungen wurden besucht und die treueren Schüler sahen ein, wie der Professor durch Aufstellung überraschend neuer Gesichtspunkte genial anregend wirkte. Diejenigen, die ihm nahe standen, wie seine Pensionäre, gewannen seine Eigenthümlichkeit und Wunderlichkeit lieb, indem geistvolle Würdigkeit und sittlicher Ernst stets zu Grunde lag. Von seinen Schriften sind die 'Briefe über die Metaphysik der Natur' und 'Ueber Shakespeare's Macbeth' beachtungswerth. Er starb 61 Jahre alt 1812.

In einem über 200 Seiten umfassenden Buch entwickelt Pörschke seine Ansicht über Shakespeare's Dichtkunst und namentlich über Macbeth. Wir erkennen sie aus einzelnen Sätzen, die hier folgen mögen,

durch keinerlei Versetzung der Wörter oder durch Einschaltung verändert.[1])
S. 29. 'Jedes Gedicht muß ein Lehrgedicht sein.'
S. 41. 'Daß jede Erscheinung in der Natur ihre Ursache hat, wissen
wir. In der That aber sehen wir kein vollständiges Ganzes, son-
dern nur Bruchstücke, deren Zusammenhang unbezweifelt ist.
Sobald wir in die Welt des Dichters getreten sind, so wandeln
S. 35. wir im Licht.' 'Lügen stehn dem Dichter eben so wenig, wie
jedem andern Menschen unter keiner Bedingung frei; sie zer-
stören nicht nur die Moralität, sondern machen auch die Schön-
heit unmöglich. Diese wird durch jede Verletzung der Wahrheit,
S. 38. durch jede Disharmonie vernichtet.' Nur durch die moralische
Tendenz erhält ein Gedicht, so wahr, als das Gute über alles
Menschliche herrschen soll und unveränderlich ist, Göttlichkeit
und unsterblichen Werth und die Dichtersprache wird dann nicht
S. 55. unschicklich Sprache der Götter genannt.' Im Drama: 'vielleicht
sind bei dem ersten Anblick die blendendsten Stellen die unbe-
deutendsten und die unscheinbarsten können die inhaltreichsten
S. 29. sein.' 'Unaufhaltsam reißt uns der Dichter in seine hervor-
gezauberte Welt und doch hat er die Elemente aus der Alltags-
welt geborgt, als zu wunderbaren Gestalten zusammengesetzt.'
S. 75. 'Shakespeare, der die wirklichen Menschen zur Materie seiner
schönen Schöpfung macht, der Dichter für alle Menschenwelten,
in dessen Werken sich noch in den entferntesten Jahrhunderten
S. 76. die Menschen erkennen werden.' 'Hier zeigt sich sein Beruf
zum Schöpfer, wo aus gewöhnlichen kleinen Dingen erstaunliche
S. 52. Riesengestalten gebildet werden.' In Betreff der dämonischen
Erscheinungen: 'Milton und Klopstock werden darum, weil bei
ihnen Sünde und Tod leibhaftig auftreten, gleich wirklichen Men-
schen ihr Wesen treiben, keine Stunde von der ihnen zuge-
S. 20. sprochenen Unsterblichkeit verlieren.' 'Shakespeare ist eben so
wenig wie jeder innerlich wahrhaft große Mann eigenliebig ge-
wesen; er ergötzte sich vielleicht nie an der Betrachtung seiner
Werke und studirte in selbigen auch nicht die Schönheit. Wem
das Hervorbringen seiner Werke Geburtsschmerz kostet, der wird
S. 31. der Erste sein, welcher sich in denselben spiegelt.' 'Der Künstler
giebt keine bloße Kopien, er wiederholt uns nicht blos das, was
wir schon wissen, sondern zeigt uns das, was wir ohne ihn nie

---

[1]) 'Ueber Shakespeare's Macbeth' (mit einem Anhange 'über Bürger's Macbeth'). Königsberg 1801.

wissen konnten. Nicht blos historische Darstellungen, sondern die durch Ideale lebendig gemachten Ideen sind das Höchste für die Kunst.'

Macbeth erhebt sich nicht über die Würde gewöhnlicher Menschen. Er ist Krieger. Seine Thaten werden überschätzt und er fühlt sich in seiner mißlichen Größe. Die angefachte Ruhmbegierde läßt ihn, der durch Bekämpfung der Rebellen den Königsthron befestigte, Königsmörder werden. Der Tod des Königs ist beschlossene Sache, um die Nachfolge herbeizuführen. Die Gattin kommt ihm auf halbem Wege entgegen und entwirft den heillosen Plan. Er wirbt Meuchelmörder für Banquo und redet ihnen ein, das, was sie unternehmen sollen, aus persönlicher Rache zu vollziehen. So stirbt sein Waffenbruder und mit ihm läßt er die Freundschaft morden, die ihm noch Haltung gewährt hätte. Seitdem er die geraubte Königskrone trägt, ist er sich überlassen. Er hat sich mit seinem Gewissen abgefunden und schiebt keinen Theil seiner Verbrechen Andern zu. Sonder Scheu und Scham wüthet er in Blut und läßt des edlen Macduff Weib und Kind zwecklos umbringen. Die dämonische Gewalt wird durch die Weissagung der königlichen Nachfolge aus Banquo's Stamme zu einer Verzweiflung gesteigert, die im Blutbade keine Kühlung findet. Lady Macbeth, nachdem sie leidend die Hölle durchgekostet, beschließt ihr Leben gleich einer Unschuldigen in ärztlicher Obhut,[1]) während der Wütherich und Tyrann einen beinahe ehrenvollen Tod stirbt durch die Hand des Edelsten, des Mannes, der um sein Vaterland zu retten, sein Liebstes, seine Familie preisgiebt. Das Gemälde unheimlichen Schauers erhält durch humanistische Auffassung einen versöhnenden Schluss.

Bei Pörschke ist diese seine Auffassung in folgenden Sätzen enthalten:

S. 77. 'An sich war Macbeth ein Mensch. Sobald Lady Macbeth den Gipfel ihrer Bosheit betreten hatte, stand sie still, da Macbeth noch immer fortschritt. Er ruft aus:

S. 63. *Solch häßlich schönen Tag erlebt ich nie.*[2])

---

[1]) In der Bearbeitung des Schauspielers Stephanie kommt sie unter den Trümmern des Königspalastes um, der in Flammen über sie zusammenstürzt. Tieck urtheilte, daß Macbeth aus mißverstandener Zärtlichkeit gegen die Lady die Schandthaten verübte, um ihrem Hochmuth genugzuthun. Beim Vorlesen wählte er den Ausdruck tiefsten Schmerzes, um Macbeth's Trauer über den Tod der Gattin zu bezeugen. Die Meinung ist unhaltbar und begründet sich nur auf die Mittheilung, die er von dem wunderbar seltsamen Begebniß ihr schriftlich zu machen sich beeilt und darauf, daß er ihr die Mitschuld an Banquo's Untergang erspart. Pörschke sagt, Macbeth nehme die Todeskunde gleichgiltig auf.

[2]) Philipp Kaufmann 'Shakespeare's dramatische Werke'. Berlin und Stettin 1830.

Schon im ersten Auftritt sangen die Hexen:

Schön ist häßlich, häßlich schön.[1])

S. 64. Dieser Tag ist Macbeth's Triumphtag; der Feldherr erreicht heute den höchsten Gipfel menschlicher Größe, fängt an, zur schrecklichsten Tiefe des Verbrechens hinabzusteigen und bereitet mit dem ersten Gedanken, sich zum Könige zu machen, sein Ver-
S. 106. derben.' Macbeth kommt aus dem Zimmer des Königs zurück. Er spricht vollkommen falsch (als Heuchler) und doch so wahr:

Wär' ich 'ne Stunde vor dem Unfall doch gestorben,
Glücksel'ge Zeit hätt' ich erlebt.'

S. 110. Macbeth als König. 'Schien es uns auch, der Dichter vermöge in den folgenden Scenen uns nicht mehr so gewaltig fortzureißen, so schwebt er doch noch immer wie ein Seraph über uns, trägt uns in bezauberte Welten hinauf, wie sie vor ihm
S. 107. kein Dichter herrlicher erschaffen hat.' 'Blut will Blut haben.'[2])
S. 112. 'Jeder Mord fordert Morde. Die Gelegenheit und Lust zu würgen, wächst in großen Progressionen.'
S. 67. 'Jetzt gehen seine Blicke nicht mehr bloß auf sein Leben, sondern auch auf die Zukunft, auf seine Nachfolger. Sein Herz, das bisher noch für Banquo, seinen großen Waffengefährten, geschlagen hatte, mußte auch der Freundschaftsgefühle beraubt werden.' Nach Banquo's Ermordung erholt sich Macbeth
S. 132. Raths bei den Hexen. 'Sie verleiten ihn, den Weg zum unvermeidlichen Verderben einzuschlagen; er wird so betrogen, daß für ihn keine Rückkehr möglich ist.

S. 270. *Was macht ihr da?*
Ein namenloses Werk.

S. 133. 'Unübertreffbar ist die Kraft dieses Wortes, um mit einem Hauche die ganze Schreckensregierung Macbeth's und sein blutiges Ende
S. 136. auszudrücken. Ihn schreckt und martert die Zukunft.' 'Ein Mordsüchtiger dieser Art ist entweder ein Feiger seiner Sicher-

---

1) In Mommsen's Uebersetzung kommen wir um den deutungsvollen Gleichklang, der im Original vernehmlich vortönt. In Pörschke's sonst klaren Darlegungen ist die Stelle S. 62 dunkel. 'Ein Symbol der Menschenkraft ist der Daumen, in selbigen legte die sich selbst überlassene Einbildungskraft ein übernatürliches Vermögen, gewaltthätige Erscheinungen hervorzubringen.'

2) *Welch blut'ger Mann ist das?*

Pörschke führt die erste Rede Dunkan's S. 55 an, als bedeutungsvoll und beziehungsreich, da 'der König selbst das große Opfer des Schicksals und der Bosheit.' Blut ist der Grundton des Trauerspiels.

heit wegen oder ein blinder Wüthrich, der wie ein Tiger aus Instinkt mordet.'

S. 305. *Ich fürchte nichts von Tod und von Verrath.*
'Niemand glaubt es ihm, er sich selber nicht.'

S. 156. Macbeth's Fall. 'Shakespeare endigt sein unsterbliches Schauspiel mit größerer Feierlichkeit; das ganze Volk sieht den Kopf, unter dessen Dolche und Keule es so lange geblutet hatte; es wird versöhnlicher und flucht nicht mehr dem Königsmörder und
S. 154. Thronenräuber.' 'Hätte ihn der Dichter nicht eines fürchterlichen, schmachvollen Todes müssen sterben lassen?' Die Humani-
S. 155. tät wird unsre Fragen beantworten. 'Das schädlichste eingefangene Raubthier, und hätte es auch Tausende von Menschen erwürgt, wird auf kürzeste Weise getödtet, nicht aber durch einen lang-
S. 200. samen, qualvollen Tod abgethan.' 'Warum sollte unsere Rechtsbegierde den Tyrannen bis in eine andere Welt voll unaussprechlicher Qualen begleiten?'

III.

Ein Schüler Kant's und Freund Bessel's war William Motherby, eine der interessantesten Persönlichkeiten. Seine Eltern waren ein National-Engländer und eine National-Französin. Das Englische und Französische sprach er so vorzüglich wie sein Deutsch, das ihn mit Liebe, so sehr er auch, der Vielgereiste, fremdländische Vorzüge erkannte, an Deutschland und an seine Vaterstadt band.

Er war in Königsberg 1776 geboren und starb auf seinem Landgut Arensberg 1847. Als Knabe war er in Dessau im Philantropinum gebildet. Er wählte das Studium der Medizin und betrieb es in Königsberg und England. Nachdem er in Edinburg das Doktorexamen gemacht, kehrte er nach seiner Heimat zurück und wirkte als beliebter Arzt (als Augenarzt besonders angesehen) in erfolgreicher Thätigkeit. Erst im Greisenalter gab er die Praxis auf.

In allen Gesellschaften war er gern gesehen. Er brachte überall eine lebhafte Unterhaltung in Fluß durch den Enthusiasmus, der ihn für alles Neue und Wahre beseelte, durch den schlagfertigen Witz und durch überraschende Wortspiele. Er widersprach und lachte, ohne Jemandem wehzuthun. Durch sein unübertreffliches geselliges Talent brachte er voll edlen Eifers in die Bildungsgeschichte Königsbergs ein neubelebendes Element. Er stiftete die Kantgesellschaft, die bis heute den Geburtstag des Philosophen feiert. Für Kenntnißnahme echter Poesie zeigte er Empfindung, Wärme und Eifer. Junge Dichter, wie v. Schenken-

dorf, vernahmen gern sein Urtheil. Er war der größte Verehrer der Shakespeare'schen Größe. Im vorgerückten Alter übersetzte er 'die lustigen Weiber von Windsor' mit seltener Meisterschaft. Falstaff und der Dr. Cajus, welcher letztere sich nicht ohne Hindernisse im fremden Idiom bewegt, sind trefflich gehalten und besonders ergötzlich. Die Stellen in Versen sind weniger gelungen. Die Uebersetzung, die anonym erschien, versah er mit einigen sinn- und worterklärenden Anmerkungen [1]). Neun Jahre später erschien die von Philipp Kaufmann, die, wie es scheint, jene (welche geringe Verbreitung fand) überbieten sollte. Durch Motherby's abgeschiedene Gattin, deren Bekanntschaft der neue Uebersetzer machte, wurde vielleicht seine Aufmerksamkeit auf sie geleitet. Hie und da sind außergewöhnliche, bezeichnende Ausdrucksweisen und Redensarten, in denen er, wahrscheinlich nicht zufällig, mit Motherby zusammentrifft.

Aus dessen Uebersetzung eine Rede Falstaff's:

S. 119. 'Ihr sollt hören, was ich gelitten habe, um diese Frau zum Bösen zu bewegen, zu Eurem Besten. Dergestalt also nun in den Korb hinein gestopft, wurde ein Paar von Fluth's Schurken, seine Knechte, von der Frau vom Hause hereingerufen, um mich unter dem Namen von schwarzer Wäsche nach Datchet zu tragen. Sie nahmen mich auf ihre Schultern, begegneten dem eifersüchtigen Lump, ihrem Herrn, in der Thüre, der sie zu wiederholten Malen
S. 120. fragte, was sie in ihrem Korbe hätten; ich zitterte vor Angst, es möchte der wahnwitzige Schuft ihn durchsuchen; allein das Schicksal, welches wollte, daß er ein Hahnrei wurde, hielt weislich seine Hand zurück. Gut, fort ging er, um weiter zu suchen, und fort trollte ich als schwarze Wäsche. Aber vernehmt, was da folgte, ich erlitt euch die Martern von drei verschiedenen Todesarten: zuerst eine unerträgliche Furcht, von einem eifersüchtigen, hundsföttischen Leithammel entdeckt zu werden; so dann eingepreßt zu sein, wie eine gute Damascener-Klinge, in den Umkreis eines Viertel-Scheffels, das Gesäß bis an die Spitze, die Hacken bis an den Kopf gebogen; und endlich eingepreßt zu sein, wie eine kräftige Destillation, mit stinkender Wäsche, die in ihrem eignen Fette gohr; denkt euch das, ein Mann von meinem Corpus, denkt euch nur, ich, der ich in der Hitze zergehe wie Butter, ein Mann, in immerwährendem Schmelzen und steter Auflösung begriffen, es war ein Wunder, dem Ersticken zu entgehen. Und nun, auf der Höhe dieses Bades mehr denn

---

[1]) 'Die lustigen Weiber von Windsor von Shakespeare. Neu und getreu übersetzt.' Königsberg 1826.

zur Hälfte in Fett geschmort, wie eine holländische Schüssel, in die Themse geworfen und abgekühlt zu werden, glühend heiß, in die Wellen, wie ein glühendes Hufeisen, denkt euch das, heiß
S. 121. zum Zischen; denkt euch das.

Königsberg in Pr., Dezember 1879.

Als der Verfasser des vorstehenden Aufsatzes denselben der Redaktion zum Abdrucke übersandte, war der Text des Jahrbuches bereits so weit festgestellt, daß der Redakteur sich genöthigt sah, den Autor eventuell auf den nächsten Jahrgang zu vertrösten; Herr Geheime Rath Hagen schrieb darauf folgenden Brief:

Hochverehrter Herr, um vier Monate zähle ich 83 Jahre. Den nächsten Jahrgang des Jahrbuches hoffe ich zu erleben, aber nicht den folgenden. Der vor mir liegende enthält 25 Bogen; sollte nicht einer der jungen Schriftsteller mir den Vortritt vergönnen? Lange werde ich ihnen nicht mehr im Wege stehen.

Ihr hochachtungsvoll ergebenster

Königsberg, Ziegelstraße No. 5. A. Hagen.
31. Dezember 1879.

Der Redakteur fand sich bald darauf durch einen Zufall in der glücklichen Lage, dem Wunsche des geehrten Autors entgegenkommen zu können. Herr Geheime Rath Hagen selbst überwachte die Correctur seiner Arbeit, und sah sie — im Separat-Abdrucke — fertig vor sich liegen; so ward ihm einer seiner letzten Wünsche, aber nicht die Hoffnung erfüllt, 'den nächsten Jahrgang des Jahrbuches zu erleben'. Im April wäre er 83 Jahre alt geworden; im Februar ist er zur Ruhe gegangen. Die Zeitungen bringen einen Nachruf über ihn, aus dem wir Folgendes mittheilen:

— Am 15. d. M. ist der als Kunstschriftsteller, Novellist und Dichter weithin rühmlichst bekannte Professor der Kunstgeschichte an der Universität Königsberg, Geh. Regierungsrath Dr. Hagen, gestorben. Am 12. April 1797 in Königsberg geboren, hat er fast sein ganzes Leben in seiner Vaterstadt zugebracht und seine Thätigkeit als Lehrer der Universität ausschließlich gewidmet, auf welcher er selbst seine Ausbildung empfangen hatte. 1824 begann er in Königsberg seine Vorlesungen über Kunst- und Literaturgeschichte und wurde 1825 außerordentlicher, 1831 ordentlicher Professor und zugleich mit der Aufsicht über die damals in der Bildung begriffenen Kunstsammlungen betraut. Er selbst stiftete 1830 die Universitäts-Kupferstichsammlung, 1831 den Königsberger Kunstverein und das städtische Museum. Von seinen Werken streng wissenschaftlichen Charakters sind zu nennen: 'Beschreibung des Domes zu Königsberg' (1833), 'Geschichte des Theaters in Preußen' (1854), 'die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert' (1854).

Nachträgliche Bemerkungen zu 'Mucedorus' und 'Fair Em.'

Von

K. Elze.

Die sogenannten pseudo-Shakespeare'schen Stücke sind theilweise in einer solchen Verunstaltung auf uns gekommen, daß sie der Textkritik ganz besonders schwierige und fast unerschöpfliche Aufgaben stellen, zu gleicher Zeit aber auch eine ausnahmsweise Freiheit und Kühnheit für sie erheischen, die bei andern, besser erhaltenen Texten unzulässig wäre, ohne welche aber die Kritik hier nicht im Stande sein würde, ihre Pflicht zu erfüllen und ihr Ziel zu erreichen. Eine hervorragende Stellung nehmen in dieser Hinsicht die beiden Lustspiele 'Mucedorus' und 'Fair Em' ein. Wie die jüngste Ausgabe des erstgenannten Stückes von Warnke und Proescholdt darthut, sind zwar für die Textverbesserung desselben namentlich von deutscher Seite bereits umfängliche Beiträge geliefert worden, nichtsdestoweniger bleibt aber noch immer manches zu thun übrig, da, so zu sagen, erst der kritische Rohbau vollendet ist. Auf der andern Seite läßt sich freilich nicht in Abrede stellen, daß, wie unter solchen Verhältnissen natürlich ist, hier und da auch zu viel gethan und das Ziel überschossen sein mag; in der That habe ich auf den folgenden Blättern nicht allein neue Verbesserungsvorschläge zu 'Mucedorus' und 'Fair Em' zu machen, sondern auch bereits gemachte zurückzunehmen.

Bei Werken der Poesie steht die Textkritik im engsten Zusammenhange mit der Metrik. Sehr häufig scheinen Verse in metrischer Hinsicht verderbt zu sein, die es in Wahrheit nicht sind, und der Kritiker muß, um sicher zu gehen, mit den metrischen Eigenthümlichkeiten, vorzugsweise mit den Zusammenziehungen, Elisionen und Zerdehnungen, der

in Betracht kommenden sprachgeschichtlichen Periode vertraut sein; in keiner Weise darf z. B. der Maßstab der heutigen Metrik an das Elisabethanische Drama gelegt werden, zumal an die pseudo-Shakespeare'schen Stücke, die auch für metrische Studien ein sehr ergiebiges Feld darbieten, da ihre Verfasser meist sehr mittelmäßige und nachlässige Versmacher waren. Die Zusammenziehungen, Elisionen und Zerdehnungen, die ihnen geläufig waren, gehen bisweilen so weit über das im heutigen Sprachgebrauch erlaubte Maß hinaus, daß der Kritiker sich lieber zu einer Emendation versucht fühlt, als daß er Verse zuläßt, die uns heutigen Tags nicht anders als kakophonisch klingen können. So ist es denn öfters eine schwierige Aufgabe, zwischen der Scylla unnöthiger Textänderung einerseits und der Charybdis übermäßiger Anwendung von Zusammenziehungen, Elisionen und Zerdehnungen andererseits glücklich hindurchzusteuern. Die nachfolgenden Bemerkungen werden dies auf's neue bestätigen und können daher auch nicht den Anspruch erheben, überall das Richtige getroffen zu haben; subjektive Auffassung und daraus entspringende Meinungsverschiedenheit lassen sich bei diesen Untersuchungen nicht ausschließen.

I.

In der Einleitung zu 'Mucedorus' tritt Comedy offenbar als Sprecherin des Prologs auf, und zwar in dem für diese Funktion bestimmten Kostüm, d. h. im schwarzen Sammtmantel und den Lorbeerkranz auf dem Haupte. Der letztere wird in der Bühnenweisung vorgeschrieben, wogegen eine Erwähnung des ersteren vermißt wird. '*The bay*', sagt Collier, H. E. Dr. P. III, 442, '*was the emblem of authorship, and the use of the garland arose out of the custom for the author, or a person representing him, to speak the prologue.*' Wenn also Envy in Vers 19[1]) sagt: —

I will possess this habit, spite of thee,

so ist dies aus Mantel und Kranz bestehende Kostüm des Dichters und Prolog-Sprechers gemeint; Envy möchte selbst Verfasser des aufzuführenden Stückes sein und das von Comedy beabsichtigte Lustspiel verdrängen.

Vers 24 der Einleitung lautet in sämmtlichen Quartos: —

Hearken, thou shalt hear a noise.

Wagner's Conjectur *Hark, hearken etc.* verhilft uns nicht zu einem Quinar, und es scheint daher ein wohl zu erwägender Ausweg zu sein, der sich überdies weit näher an den überlieferten Text anschließen würde,

---

[1]) Ich citire durchgehends nach der Ausgabe von Warnke und Proescholdt.

ob wir nicht *Hearken* lieber als Ausrufszeile außerhalb des Verses setzen und dann — unter Zusammenziehung von *thou shalt* zu *thou'lt* — die beiden Zeilen zu Einem Verse verbinden sollen: —

Hearken!
Thou'lt hear a noise shall fill the air with shrilling sound.

Allerdings erhalten wir auf diese Weise einen Alexandriner, allein diese Unregelmäßigkeit ist doch minder groß, als zwei auf einander folgende Vierfüßler, zumal da sechsfüßige Verse im 'Mucedorus' keineswegs selten sind.

Zu Vers 31 haben die Herausgeber die ansprechende Conjectur *men* für das völlig in der Luft schwebende *them* gemacht. Ich neige jedoch mehr zu dem Glauben, daß zwischen Vers 30 und 31 eine oder ein paar Zeilen ausgefallen sind, da ja auch *where* gänzlich beziehungslos dasteht.

Acht Zeilen weiter ist von den Herausgebern Wagner's Conjectur *Delights* statt des von den Quartos einstimmig dargebotenen *Delighting* in den Text gesetzt worden. Wenn jedoch in *Delighting* der Vocal der ersten Silbe elidirt und ein trochäischer Versanfang angenommen wird, so fällt die metrische Schwierigkeit fort, und die überlieferte Lesart läßt sich unbedenklich beibehalten. Eine derartige Elision gehört aber zu den häufigsten metrischen Erscheinungen; siehe Abbott, Sh. Gr. 468. Vergl. auch den Prolog unseres Stückes, Vers 4: —

Mult'plying with your hours, your fame still raise

und A. I, Sc. 1, Vers 20, wo zu scandiren ist: —

Does mangle ver'ty, boasting of what's not,

so daß auch hier die metrische Schwierigkeit beseitigt wird und das von mir früher in Anregung gebrachte *truth* für *verity* gänzlich außer Frage steht. Die so scandirten Verse sind nach unseren heutigen Begriffen allerdings nicht wohlklingend, allein es liegt doch kein Uebermaß von Elisionen vor, und man möchte sagen, daß in unserm Stücke gerade die härteren Verse fast größeren Anspruch auf Echtheit besitzen, als die glatten.

In Vers 71 haben die Herausgeber zur Verbesserung des Versmaßes *now* nach *send* eingeschoben, dessenungeachtet aber keinen Vers erzielt, der sich durch Eurhythmie empfiehlt. Die Lesart der Quartos: —

Why then, Comedy, send thy actors forth

läßt sich beibehalten, wenn wir *Why* als sogenannten einsilbigen Fuß ansehen; siehe Abbott, Sh. Gr. 482. Vom Standpunkte der modernen Metrik mag dieser einsilbige Fuß manchen Bedenken unterliegen, allein man wird schwerlich seine Existenz in Frage stellen können, sondern nur über die Grenzen seines Auftretens wird eine Discussion zulässig sein;

im vorliegenden Falle spricht nicht allein der diphthongische Vocal, sondern auch die (durch ein Komma zu bezeichnende) Pause nach *Why* für das Vorhandensein desselben. Ganz ebenso verhält es sich in A. I, Sc. 3, V. 31, wo das von Wagner hinzugefügte *And* ebenfalls entbehrt und die ursprüngliche Lesart beibehalten werden kann: —

Now, whereas it is my father's will.

Die Verbesserungsvorschläge, die ich selbst zu diesem Verse gemacht habe, werden durch die Annahme eines einsilbigen Fußes gleichfalls hinfällig. Anders steht dagegen die Sache in Vers 55 dieser Scene, wo die Quartos lesen: —

Yet hard-hearted he, in such a case.

Hier haben wir weder einen diphthongischen Vocal in dem einsilbigen Anfangsworte, noch nach demselben eine Pause, die so angemessen zum Ersatz der fehlenden Silbe dient. Hier liegt mithin einer jener nur allzuhäufigen Fälle vor, wo über die Annahme oder Nichtannahme eines einsilbigen Fußes Meinungsverschiedenheit herrschen kann. Vergl. weiter unten die Bemerkung zu dem Verse in 'Fair Em': —

Yet, Demarch, go and fetch her straight.

Der Hülferuf der Amadine in der dritten Scene des ersten Akts läßt sich der ursprünglichen Lesart der Quartos noch näher bringen, als es von den Herausgebern und von mir selbst geschehen ist, wenn nämlich dem von den Herausgebern constituirten Verse noch eine Ausrufszeile vorangeschickt wird: —

Help, Segasto!
Help, sweet Segasto, help, or else I die.

Die einzige Abweichung von den Quartos besteht dann in der Umstellung der Worte: *Help, help, sweet Segasto, or else I die.* Was die Accentuation von *madam* angeht, so ist es in Vers 1 einsilbig und in Vers 3 wie gewöhnlich als Paroxytonon auszusprechen, wodurch allerdings der zweite Fuß zu einem Trochäus wird. Es scheint jedoch, daß wir nur die Wahl haben zwischen diesem bekanntlich seltenen Ausnahmefalle und der noch ungewöhnlichern Betonung *madám.*

Der Ausdruck *your majesty* in A. I, Sc. 3, V. 16 hat aus einem zwiefachen Grunde Anstoß erregt. Zunächst in metrischer Beziehung, indem man, wie die zu diesen Worten gemachten Conjecturen darzuthun scheinen, den Vers für einen Sechsfüßler angesehen und in einen Blankvers zu verwandeln versucht hat. Allein bei näherer Untersuchung stellt sich der Vers als richtiger Quinar heraus, indem *majesty* häufig zweisilbig gebraucht wird, wie S. Walker, Versification 174 seq. und Abbott, Sh. Gr. 468 dargethan haben. Vergl. dazu noch Induction 70: —

From tragic stuff to be a pleasant com'dy,

sowie S. 73, Vers 30: —

What, do mine eyes behold my daughter Am'dine?

ebenda, Vers 36 (mit Beseitigung des von den Herausgebern eingeschobenen *was*): —

Ne'er you so des'late, as I comfortless;

ebenda, Vers 47:

Oh, impudent! a shepherd and so ins'lent;

endlich A Cure for a Cuckold I, 1 (Webster's Works ed. Dyce, London 1857, in 1 vol., p. 290b): —

Grov. *Challenge! never dream it:*
Are such things sent by women?
Ray. *'Twere an her'sy*
To conceive but such a thought.

Gewichtiger scheint das logische Bedenken, das gegen die Anrede *your majesty* erhoben wird. '*Majesty*, sagt Wagner, Shakespeare-Jahrbuch XI, 64, ist nicht richtig: denn Mucedorus hat noch gar nicht gehört, daß Amadine eines Königs Tochter ist.' Dieses Argument ließe sich noch durch die Erwägung verstärken, daß Mucedorus, selbst wenn ihm Amadine's Abkunft bekannt wäre, einer Prinzessin doch nicht das Prädikat *your majesty* geben dürfte. Die Sache liegt jedoch meines Dafürhaltens so, daß Mucedorus, ergriffen von Amadine's königlicher Schönheit, sagen will, eine so majestätische Erscheinung könne unmöglich etwas anderes als eine Königin sein; daß er seiner Bewunderung einen allerdings ungeschickten Ausdruck giebt, kann bei einem so ungeschickten Dichter schwerlich auffallen. Ja, Mucedorus geht noch einen Schritt weiter; noch nicht zufrieden damit, die Amadine für eine Majestät erklärt zu haben, erhebt er sie gleich darauf zu einer Göttin durch die Anrede: —

Most gracious goddess, more than mortal wight,

was dann Amadine mit den Worten ablehnt: —

No goddess, shepherd, but a mortal wight.

In ganz ähnlicher Weise redet schon in der Odyssee (VI, 149) Odysseus die ihm völlig unbekannte Nausikaa als *ἄνασσα* an und fragt dann, ob sie eine Göttin oder eine Sterbliche sei. Vergl. meine Notes on Elizabethan Dramatists No. LIV.

In Vers 37 hat die von mir vorgeschlagene Streichung des Artikels *the* vor *spring* nicht nur seitens der Herausgeber, sondern auch schon in der Ausgabe von Delius Annahme gefunden. Da jedoch die Quartos in der Lesart *in the spring* einstimmig sind, so scheint es mir jetzt doch fraglich, ob nicht der Artikel beibehalten werden sollte, in welchem Falle

allerdings *specially* zweisilbig gelesen werden müsste. Vergl. S. Walker, Versification 188 seq.

Den zweiten Vers der vierten Scene (p. 29): —

'Tis time as then, some say, to look about

halte ich für unzweifelhaft verderbt; es scheint mir klar, daß die Worte *as then* umgestellt werden sollten: —

'Tis time then, as some say, to look about.

In A. II, Sc. 1, V. 30 haben die Herausgeber durch die Zusammenziehung *I've* für *I have* einen Sechsfüßler hergestellt, was an sich nicht bedenklich wäre — es geht ein Sechsfüßler unmittelbar vorher. Es läßt sich aber doch in Erwägung ziehen, ob wir nicht, gleichviel ob mit Beibehaltung oder Streichung von *But*, die Anrede *Collin* als Ausrufszeile behandeln sollten, worauf dann ein regelmäßiger Blankvers folgen würde:

King. *Then march we on to court, and rest our wearied limbs!*
(But) Collin!
I have a tale in secret kept for thee: etc.

In der zweiten Scene des zweiten Akts möchte ich jetzt in Vers 92 und 93 unter Zurücknahme der von mir in Vorschlag gebrachten Aenderung doch die Versabtheilung der Quartos H und M beibehalten, da *murther* nach der Analogie von *father*, *mother*, *brother etc.* einsilbig auszusprechen ist. Vergl. S. Walker, Versification 103 seqq.; Abbott, Sh. Gr. 466.

In A. IV, Sc. 3, V. 33 ziehe ich ebenfalls die von mir vorgeschlagene Umstellung von *larks*, *thrushes* zurück und bleibe bei der einstimmigen Lesart der Quartos stehen, denn obwohl die Umstellung einen glattern Vers giebt, so läßt sich doch andererseits nicht leugnen, daß ein Trochäus im dritten Fuße eine außerordentlich häufige Erscheinung ist.

II.

Die Scene in 'Fair Em', wo Emma und Trotter das kleine Reimgefecht aufführen (Delius 14; Simpson, The School of Shakspere II, 422 seq.) ist noch nicht vollständig in's Reine gebracht. Simpson hat zwar in V. 361 richtig den Artikel eingefügt, er hätte aber auch in V. 360 den bestimmten Artikel durch den unbestimmten ersetzen sollen. Die richtige Abtheilung der Verse *Of me, poor thief etc.* bis *on the ground* giebt Simpson in einer Anmerkung (woher?), aber nicht im Texte. Er fügt hinzu, daß *'according to all rules of capping verses'* die dritte Zeile mit der ersten reimen sollte und verweist deshalb auf die Schlußscene in Sam. Rowley's When you see me, you know me (p. 77 seq. meiner

Ausgabe). Allein bei S. Rowley haben wir es vielmehr mit 'rime couée' zu thun, und in unserm Stücke reimt Trotter paarweise; bei den Worten *In prison bound* geht ihm der Reim aus, was ihm Emma mit den Worten *So all your rhyme lies on the ground* vorrückt. Daraus geht also hervor, daß auch hier die Verse dipodisch abzutheilen sind; der Bequemlichkeit halber geht nun Trotter in eine Art von halbgereimter 'rime couée' über und schließt dann mit einem gleichfalls halbgereimten Quatrain. Von Langzeilen kann danach meines Erachtens keine Rede sein, und die ganze Stelle sollte vielmehr folgendermaßen gedruckt werden: —

Trot. *I' faith, I aim at the fairest. Ah, Em, sweet Em!*
Fresh as a flower,
That hath the power
To wound my heart,
And ease my smart,
Of me, poor thief,
In prison bound —
Em. *So all your rhyme*
Lies on the ground.
But what means this?
Trot. *Ah, mark the device!*
For thee, my love,
Full sick I was,
In hazard of my life,
Thy promise was
To make me whole
And for to be my wife.
Let me enjoy
Thy love, my dear,
And thou possess
Thy Trotter here.

In der drittletzten Zeile lesen beide Quartos *My love, my dear;* die Aenderung scheint jedoch selbstverständlich und wird überdies gestützt durch eine spätere Stelle unseres Stückes (Delius 41; Simpson II, 453): *Answer this gentleman, that would so fain enjoy thy love.*

Zwei Seiten weiter (Delius 16; Simpson II, 425) ist der Vers: —

For which I am rewarded most unthankfully

nur scheinbar ein Sechsfüßler; es ist zu scandiren: —

For whích | I'm r'wár | ded móst | unthánk | fullý.

Simpson's Conjectur *So I'm rewarded* ist mithin überflüssig.

Der Vers (Delius 27; Simpson II, 437): —

Or court my mistress with fabulous discourses

ist nur dann richtig, wenn eine einsilbige Aussprache von *mistress* angenommen werden darf, wobei man sich auf Abbott, Sh. Gr. 463, berufen könnte; oder man müßte ganz im Gegentheil *mistress*, wie öfter, dreisilbig lesen, wodurch man dann einen Alexandriner (mit weiblichem Ausgang!) erhielte. Simpson schlägt vor zu lesen: —

Or with discourses fabulous court my mistress.

Das wäre jedoch für die alltägliche und platte Sprache unseres Stückes eine zu gesuchte Wortstellung. Soll einmal eine Umstellung vorgenommen werden, so würde: —

Or court with fabulous discourse my mistress

leichter und empfehlenswerther sein; die Aenderung *discourse* für *discourses* könnte nicht in's Gewicht fallen.

Funfzehn Zeilen weiter ist *My Lord* als Ausrufszeile zu behandeln und zu schreiben: —

Mar. *My Lord,*
I am a prisoner and hard it were
To get me from the court.

Auf S. 30 bei Delius (Simpson II, 441) wird wohl Mountney's erste Rede besser so abgetheilt: —

Mount. *The like did I by thee.*
But are not these natural impediments?

Natural ist selbstverständlich zweisilbig und als Trochäus zu lesen.

In Valingford's Erwiderung auf diese Frage ist der zweite Vers, wie er bei Delius gedruckt steht, sechsfüßig, sonst aber kein Bedenken gegen ihn zu erheben. Simpson, und muthmaßlich auch die Quarto von 1631, liest dagegen: —

Therefore let's join hands, in friendship once again.

Das sich nicht in's Metrum fügende *let's* regt die Frage an, ob wir es nicht doch vielleicht mit einem verderbten Blankverse zu thun haben, der sich ohne Mühe so herstellen ließe: —

Therefore in friendship let's join hands again.

Mountney's Antwort lautet, nach Simpson's Angabe, im Original: —

With all my heart: yet let's try the truth thereof.

Delius und Simpson haben corrigirt *let us* und dadurch den Vers sechsfüßig gemacht, während er meines Erachtens ein, wenn auch nicht wohlklingender, so doch regelmäßiger Blankvers ist; es ist nur erforderlich, daß der Artikel vor *truth* elidirt wird: —

With all my heart: yet let's try th' truth thereof.

Im Schlußverse dieser Rede paßt *And* nicht in die Construction; vermuthlich sollten wir schreiben: —

To learn there whether it be so or no,

oder, wenn wir *whether*, wie so häufig, einsilbig lesen: —

And there we'll learn whether it be so or no.

In der zweitnächsten Scene (Delius 32; Simpson II, 443) läßt sich außer der in meinen Notes on Elizabethan Dramatists p. 16, No. XXV, vorgeschlagenen metrischen Fassung der Rede Emma's an Trotter auch die folgende in Betracht ziehen: —

Em. *Trotter!*
Lend me thy hand and as thou lov'st me, keep
My counsel and justify whate'er I say,
And largely I'll requite thee.

In der nämlichen Scene habe ich in meinen Notes l. l. die zweite Rede der Emma an ihren Vater folgendermaßen metrisch constituirt: —

Em. *Good father,*
Let me not stand an open gazing-stock
To every one, but in a place alone
That fits a creature that's so miserable.

Der letzte Vers kann jedoch unverändert stehen bleiben, wie ihn das Original darbietet: —

As fits a creature so miserable,

wenn nämlich *creature* dreisilbig ausgesprochen wird, was in der That häufig genug vorkommt. Vergl. S. Walker, Versification 136 seqq.; Crit. Exam. II, 19 seqq. und Abbott, Sh. Gr. 484 (p. 378). *That fits* für *As fits* ist ein *lapsus calami.*

Die Antwort des Müllers auf diese Worte seiner Tochter (Delius 33; Simpson II, 444) bedarf allerdings eines kleinen Zusatzes, wenn man ihr das metrische Gewand wieder anlegen will, das sie allem Anschein nach ursprünglich getragen hat: —

Mil. *Trotter, lead her in!*
This is the utter overthrow of poor
Old Goddard's joy and only solace.

Old Goddard nennt er sich schon in der zweiten Scene des ersten Akts.

Fast gar keine Aenderung erfordert dagegen die Antwort des Müllers auf Emma's erste Rede (auf der nämlichen Seite): —

Mil. *Tell me, sweet Em, how came this blindness?*
Thy eyes are lovely to look on,
And yet they've lost the benefit of their sight.
What a grief is this to thy poor father,

oder, wenn man *What* nicht als einsilbigen Fuß gelten lassen will: —

Oh, what a grief is this to thy poor father.

Nicht minder leicht fügen sich die Reden von Manvile und Mountney (gegen den Schluß der Scene) in's Metrum: —

Man. *Both blind and deaf? Then she's no wife for me*
And glad I am so good occasion
Is happen'd. Now will I away to Chester
And leave these gentlemen to their blind fortune.

Mount. *Since fortune hath thus spitefully cross'd our hope*
Let's leave this quest and hearken after our king
Who is at Liv'rpool landed at this day.

Occasion in der zweiten Zeile ist viersilbig zu lesen. Die fehlerhafte Lesart *Manchester* für *Chester* ist bereits von Delius und Simpson besprochen und corrigirt. *Spitefully* ist zweisilbig auszusprechen. Was die Contraction von *Liverpool* anlangt, so wird ein etwaiger Zweifel durch die Lesart des Originals *Lirpoole* beseitigt.

In A. V, Sc. 2 (Delius 44; Simpson II, 457) erregen die Verse Anstoß: —

I ought by right and human courtesy
To style his grace the Duke of Saxony, etc.

Was bedeutet *human courtesy?* Sollte nicht *common courtesy* zu lesen sein? Die Correctur der zweiten Zeile wird Simpson verdankt; das Original liest: —

To grace his style with Duke of Saxony.

Sieben Zeilen weiter (Delius 45; Simpson II, 457) ist anstatt: —

And should that peace for ever have been kept

offenbar zu lesen: —

And that peace should for ever have been kept.

Auf S. 46 der Delius'schen Ausgabe (Simpson II, 458) haben wir abermals mit einer Wortverstellung zu thun, indem anstatt: —

Yet, Demarch, go and fetch her straight

doch wol zu lesen ist: —

Yet go, Demarch, and fetch her straight,

vorausgesetzt, daß man sich nicht damit behelfen will, daß man *Yet* für einen einsilbigen Fuß ansieht und *go and* verschleift: —

Yét | Demárch | go and fétch | her straight.

Vergl. hierzu was oben über den Vers im Mucedorus: *Why then, Comedy, send thy actors forth* gesagt worden ist.

Auf der nämlichen Seite bei Delius (Simpson II, 459) finden wir ein Couplet, das aus einem Alexandriner und einem Quinar besteht: —

It pleaseth thus the king to misconceive of me,
And for his pleasure doth me injury.

Dergleichen Couplets kommen allerdings öfter vor, auch im vorliegenden Stücke, z. B. auf S. 48 bei Delius (Simpson II, 461): —

Who tries as I have tried, and finds as I have found
Will say, there's no such creatures on the ground.

Dessenungeachtet mag nicht unbemerkt bleiben, daß durch Streichung von *thus* und Elision des Artikels vor *king* ein Quinar gewonnen würde: —

It pleaseth th' king to misconceive of me.

Auf S. 47 (Simpson II, 459) ist in dem Verse: —

See, Duke William, is this Blanch or no?

See als einsilbiger Fuß anzusehen. Drei Zeilen weiter scheint für *Yet, this is she etc.* gelesen werden zu müssen *Yes, this is she etc.* In der darauf folgenden Rede der Mariana erregen die Worte *into your Highness' court* insofern Bedenken, als die Präposition *into*, wenigstens bei Shakespeare, nur dann mit *court* verbunden zu werden pflegt, wenn dies einen Gerichtshof bedeutet; andernfalls steht *to* oder *unto*, welches letztere sich auch in unserm Stücke (Delius 3; Simpson II, 410) findet: —

Will go with thee unto the Danish court.

Danach zu schließen würde auch hier *unto* für *into* zu setzen sein.

In der nächstfolgenden Zeile liest Delius *often*, Simpson dagegen ohne weitere Bemerkung *oft'*; das letztere fügt sich leichter in's Metrum. Außerdem möchte aber wol *importing* in *importuning* zu ändern sein, nach Analogie einer frühern Stelle (Delius 26, Simpson II, 436): *Sir Robert of Windsor — — hath long importuned me of love.*

Im zweitnächsten Verse: —

She should meet Sir William masked as I it were

sind die beiden ersten Worte zusammenzuziehen: *She'ld.*

Die folgende Rede William des Eroberers schließt mit dem Verse: —

With him which meant to thee nought but faith.

Man fühlt sich versucht *else* nach *nought* einzuschieben, allein *nought* ist offenbar zweisilbig zu lesen; vergl. die ganz analoge Zerdehnung *wrought* u. a. bei Abbott, Sh. Gr. 484 (p. 381).

Wenn Simpson zu den Worten *Sufficeth, Blanch, thy father loves thee so etc.* (Delius 47; Simpson II, 460) überflüssiger Weise conjicirt *Suffice it*, so muß man sich wundern, daß er nicht auch vorgeschlagen hat auf der vorhergehenden Seite (Simpson II, 458) anstatt *Pleaseth your highness, here's the marques and Mariana* zu lesen *Please it your highness etc.* was unzweifelhaft die grammatisch richtige und bei Shakespeare (so viel ich mich erinnere) ausschließlich vorkommende Form ist. In 2 Tamburlaine V, 3 (Marlowe's Works ed. Dyce, Lond. 1870, p. 71 b)

— und vielleicht auch anderswo — findet sich jedoch ebenfalls *Pleaseth your majesty etc.*, so daß wir es vermuthlich nicht sowohl mit einer Text-Corruptel, als vielmehr mit einer sprachlichen Nachlässigkeit zu thun haben. Wegen *Sufficeth* ist Abbott, Sh. Gr. 297 zu vergleichen (wo *Pleaseth* nicht erwähnt wird); vergl. auch Abbott, Sh. Gr. 404.

Der Vers (Delius 49; Simpson II, 462): —

Of whom my Manvile grew thus jealous

ist nur scheinbar unvollständig; *jealous* ist dreisilbig auszusprechen, *jeal-i-ous*. Zu den von S. Walker, Versification 154 seq., beigebrachten Beispielen dieser Zerdehnung läßt sich noch Clement Robinson, A Handful of Pleasant Delights ed. Arber p. 9 hinzufügen, wo sich *Studient* gedruckt findet; dadurch wird also S. Walker's Emendation (Versification 156) zu Middleton's Old Law I, 1 bestätigt.

Auf S. 50 bei Delius (Simpson II, 463) sind in den Versen: —

By counterfeiting that I neither saw nor heard
Any ways to rid my hands of them,

die Worte *nor heard* offenbar zur zweiten Zeile zu ziehen; *any ways* ist zweisilbig auszusprechen.

Zwei Verse weiter kann man sich schwer enthalten statt *for to reward* zu vermuthen *thus to reward.*

In Emma's nächster Rede (auf der nämlichen Seite) ist in dem Verse: —

I tell thee, Manvile, hadst thou been blind

offenbar *haddest* zu schreiben. Vergl. *haddestow* bei Chaucer (Works ed. Morris IV, 311, 248).

Im zweitfolgenden Verse hat Simpson zur Herstellung des Metrums eine Umstellung vorgenommen: —

Or what impediments else might befall man

anstatt der überlieferten Lesart: —

Or else what impediments might befall to man.

Soll jedoch überhaupt umgestellt werden, so würde es sich mehr empfehlen zu schreiben: —

Or what impediments else might man befall.

Allein der Vers bedarf dessen nicht; das Metrum ist richtig, sobald wir das erste *i* in *impediments* elidiren: —

Or élse | whát 'mpéd | 'ments might | befáll | to mán.

Im ersten Verse von Elinor's Rede auf derselben Seite fühlt man sich versucht *No* einzuschieben: —

Mine, Manvile? No, thou never shalt be mine.

Auf S. 51 (Simpson II, 464) ist die erste Rede Valingford's wol so zu ordnen: —

Val. *My Lord,*
This gentleman stood something in our light,
When time was; now I think it not amiss
To laugh at him that sometimes scorn'd at us.

Von hier ab ist der Schluß des Stückes völlig in Unordnung gerathen. Simpson und sein Herausgeber Mr. Gibbs machen zwar ein paar hierauf abzielende Bemerkungen, allein dieselben sind keineswegs ausreichend und laufen in der Hauptsache darauf hinaus, daß die beiden von Manvile an William den Eroberer gerichteten Verse: —

I partly am persuaded as your grace is —
My Lord, he's best at ease that meddleth least,

offenbar vorher gesprochen werden müssen, ehe sich William der Eroberer entschließt, Blanch zur Gemahlin zu nehmen. Wie Mr. Gibbs richtig vermuthet, sollte sich an Valingford's Worte *Then thus* unmittelbar die Verhöhnung Manvile's anschließen, nämlich von den Versen (Delius 51; Simpson II, 465): —

Sir, may a man
Be so bold as to crave a word with you

bis zu den Worten Mountney's (Delius 52; Simpson II, 465): —

I know full well, because they hang too high.

Während dieses Gespräches hat sich William der Eroberer bei Seite mit Mariana und Blanch verständigt und versöhnt. Jetzt wendet auch er sich an Manvile mit der Frage (Simpson II, 464, Vers 1381): —

Now, sir, how stands the case with you?

worauf Manvile die angeführten beiden Verse erwidert: —

I partly am persuaded as your grace is —
My Lord, he's best that meddleth least.

Diese Berufung auf William's des Eroberers vorher ausgesprochene, ziemlich juvenalische Ansicht vom weiblichen Geschlechte giebt diesem nun Veranlassung, seine unterdessen erfolgte Sinnesänderung kund zu thun (Vers 1372 bei Simpson): —

I see that women are not general evils

und so fort bis zu Vers 1380: —

And after my decease the Denmark crown.

An dieser Stelle scheint eine Lücke zu sein; es fehlen diejenigen Verse, welche den Uebergang bilden zu der gegenwärtig ganz unvermittelt dastehenden Frage (Vers 1406): —

And may 't be a miller's daughter by her birth?

Von hier bis zum Ende wird dann die Geschichte der schönen Emma und ihres Vaters, Sir Thomas Goddard, zum Abschluß gebracht.

Die Rede des Marques Lubeck auf S. 52 bei Delius (Simpson II, 465, Vers 1394—1396): —

Mar. *In my eyes*
This is the properest wench. Might I advise thee,
Take her unto thy wife

sollte meines Erachtens folgendermaßen abgetheilt werden:

Mar. *In my eyes this' the properest wench;*
Might I advise thee, take her to thy wife.

Statt *my eyes* liest Simpson *mine eyes.* Wegen der Zusammenziehung *this'* für *this is* vergl. S. Walker, Versification 80 seq. und Abbott, Sh. Gr. 461. Anstatt *unto*, das sich vermuthlich in den Quartos findet, hat Simpson *to;* man könnte *unto* beibehalten, wenn man *take her* in Eine Silbe zusammenzöge.

In dem Verse (Delius 52; Simpson II, 466): —

And, fair Em, frolic with thy good father

hat Simpson *thou* nach *frolic* eingeschoben; soll aber dies Anredepronomen überhaupt hinzugefügt werden, so würde es sicherlich besser nach *And* stehen, denn die von Simpson herbeigeführte Betonung *fáir Em* widerspricht dem in unserem Stücke herrschenden Gebrauche, nach welchem durchgehends *fair Ém* accentuirt wird; vergl. *Nay stay, fair Ém* (Delius 17; Simpson II, 426); *Ah Ém, fair Ém, if art can make thee whole* (Delius 18; Simpson II, 427); *He loves fair Ém as well as I* (Delius 18; Simpson II, 428); ebenso auch *fair Blánch* (Delius 3; Simpson II, 410). Es ist aber fraglich, ob der Vers überhaupt diese metrische Aufbesserung erheischt und nicht vielmehr, mit Zuhülfenahme eines einsilbigen Fußes und eines Trochaeus, folgendermaßen zu scandiren ist: —

Ánd | fair Ém | frólic | with thý | good fá | ther.

An einem Uebermaß von Eurhythmie leidet ein so componirter Vers allerdings nicht, vielmehr wird er nur durch starkes Innehalten der Pausen nach dem ersten und zweiten Fuße erträglich.

Halle, im Dezember 1879.

Wilhelm Hertzberg.

Auch wir, die Jünger Shakespeare's, haben ein Recht dazu, als Leidtragende an derselben Gruft zu erscheinen, an der sich das Alterthum, das Mittelalter wie die neueste Zeit; die klassische Dichtung, Kunst und Sprache, wie die Sprachen und Wissenschaftsgebiete unserer Tage; das idealste Streben des Forschers, wie das praktische Thun des tüchtigen Geschäftsmannes und Bürgers versammeln, um den Heimgang eines Apostels zu beklagen, der in der That durch sein eignes rastloses Thun ihre Ziele gefördert, in der That den 'Heiden' gelehret hat, wie man streben und schaffen, wie man dem Edlen dienen solle!

Wilhelm Adolf Boguslaw Hertzberg, ein Vorstandsmitglied unsrer Gesellschaft, war am 6. Juni 1813 in Halberstadt geboren, und starb zu Bremen, als Direktor des dortigen Gymnasiums, am 7. Juli 1879.

Er hat sich durch ein, dem unermüdlichsten Streben gewidmetes Sein, das allerdings auf der Grundlage einer fast universellen Befähigung ruhte, zur Spitze aller der Thätigkeiten emporgeschwungen, denen er sich aus innerm Berufe zuwandte; die Beweise liegen vor, daß er verdient, in die erste Reihe der klassischen Philologen eingeordnet zu werden; er hat sich unsterbliche Verdienste um die Pädagogik erworben; er ist einer der angesehensten und thatkräftigsten Bürger der Republik Bremen gewesen, und gehört zu den phänomenalen Erscheinungen auf dem Gebiete der Uebersetzungs- und Erklärungskunst. Und auf jedem dieser Gebiete hat er so viel geleistet, daß das Thun auf jedem einzelnen genügt hätte, um das volle und ruhmreiche Maß eines tüchtig ausgefüllten Lebens zu bilden.

Es versteht sich von selbst, daß wir an dieser Stelle das Bild des Dahingeschiedenen nur in flüchtigen Zügen entwerfen können, aber

diese müssen doch ausreichen, um uns einen Einblick in die Vielseitigkeit seiner Natur und seines Schaffens zu geben: Nachdem Hertzberg von 1823—31 das Halberstädter Gymnasium, und bis 1835 die Universitäten Halle und Bonn besucht hatte, promovirte er im letztgenannten Jahre mit einer Dissertation über Properz, und absolvirte sein Probejahr als Lehrer am Domgymnasium seiner Vaterstadt. Im Jahre 1837 wurde er an das Seminar für gelehrte Schulen nach Stettin berufen, woselbst er bis 1840 blieb, in welchem Jahre er eine Anstellung als Collaborator am Halberstädter Gymnasium erhielt. Während seines Stettiner Aufenthaltes übersetzte er die Properzischen Elegien, und vollendete die große kritische Ausgabe der Werke dieses seines Lieblingsdichters. Als aber das Manuscript, das Zeugniss und die Frucht jahrelangen Fleißes, zur Entsendung an den Verleger vollendet auf dem Schreibtische lag, wurde es durch eine Feuersbrunst zerstört! Und Hertzberg ging unentmuthigt daran, das Vernichtete auf's Neue zu schaffen, und vermochte in der That, während der Jahre 1843—45 in vier stattlichen Bänden die lateinisch geschriebene Ausgabe des gleichsam neu aus den Flammen entstandenen Properz erscheinen zu lassen. Um die kritische Höhe zu erreichen, deren es bedarf, einen solchen Dichter auf dem Untergrunde seiner Zeit darzustellen, mußte der Herausgeber natürlich tief eindringende Studien über die griechischen Elegiker, besonders die Alexandriner, über die römischen Dichter des augusteischen Zeitalters, im Vereine mit mythologischen Forschungen, vorausgehen lassen. Aus all' diesen Vorarbeiten sehen wir demnächst Essays und Abhandlungen entstehen.

'Manche[1] dieser Abhandlungen haben den Umfang sehr stattlicher Monographien und füllen mehrere ganze Nummern der Zeitschriften, in denen sie erschienen. Es waren das einerseits philologische Fachblätter, wie Seebode's Archiv oder die Zeitschrift für Alterthumswissenschaft, andererseits aber auch jene Hallischen Jahrbücher, die unter Ruge's und Echtermayer's Redaktion der Sammelplatz aller freier denkenden Geister geworden waren, und die bekanntlich für die literarische und selbst für die politische Entwicklung Deutschlands um die Wende des vierten Decenniums unseres Jahrhunderts geradezu Epoche machten. — An ihnen mitzuarbeiten bedeutete so viel, wie sich unter das Banner des politischen Fortschritts und des nationalen Ge-

[1]) Wir entnehmen das hier Folgende (durch Anführungszeichen Abgeschlossene) dem in der Weserzeitung vom 28.—31. Aug. 1879 veröffentlichten Nekrologe, welcher sich in einer Erinnerungsschrift abgedruckt findet, die der Sohn des Verstorbenen 'den Freunden meines geliebten Vaters gewidmet', durch den Druck in den Kreisen derselben verbreitet hat. D. R.

dankens schaaren, und so wenig die von Hertzberg behandelten Themata anscheinend mit den gährenden Forderungen der Gegenwart zu thun hatten, so unverkennbar und doch ungekünstelt spricht gleichwohl aus ihnen allen der moderne Geist, der das Studium des Alterthums nicht zu dürrem Formelkram einer unfruchtbaren Gelehrsamkeit will herabsinken lassen. — Für ihn war es in Wahrheit der ewig frisch sprudelnde Jungbrunnen, in den die alternde Menschheit immer von Neuem tauchen soll, um sich gegenüber der erschöpfenden Hast des praktischen Lebens, der erdrückenden Last des positiven Wissens und der unvermeidlichen Tendenz zur Manierirtheit und Ueberladung, wie sie originalitätslüsternen Epigonen nun einmal eigen ist, so viel wie möglich von jener Formenfreudigkeit, schlichten Einfalt und kindlichen Begeisterung für das Ideale zu retten, die der unvergängliche Vorzug der großen Alten ist. —

'Allerdings lagen ja die Spezialstudien Hertzberg's auf einem Gebiete des Alterthums, dem diese Naturwüchsigkeit und Unbefangenheit auch schon abhanden gekommen war. — Denn mag man von der hohen Kunst und dem nicht geringen dichterischen Talente des Properz und der übrigen Koryphäen der augusteischen Zeit noch so vortheilhaft denken, mag man die Kraft des national-römischen Geistes, der in ihnen webt, und die Feinheit des Urtheils, das sie in der Nachbildung ihrer hellenischen Vorbilder leitete, noch so hoch anschlagen, es bleibt doch immer die unumstößliche Thatsache, daß auch sie der Hauptsache nach Epigonen sind, und daß bei ihrem Studium das wissenschaftliche Interesse meist größer als der ästhetische Genuß ist. Aber gerade deshalb waren sie für einen Mann wie Hertzberg ein vorzüglich lockendes Feld der gelehrten Forschung. Denn einestheils besaß er, dem selbst ein so starkes rhetorisches Pathos zur Verfügung stand, das vollste Verständniß für diese so maßgebende Seite der römischen Poesie; anderntheils bot sich hier seinem Scharfsinne gerade das Problem in so prototypischer Gestalt dar, welches das ganze Verhältniß des Alterthums zu der modernen Welt beherrscht: die Durchdringung einer nationalen Individualität mit dem Geiste des Hellenismus. In der Art wie, mit Horaz zu reden, das besiegte Griechenland den wilden Sieger seinerseits bezwang, und seine Bildung in das rohe Latium verpflanzte, ist ja das Vorbild gegeben — das nachahmungswerthe wie das zu vermeidende — von der Art, in welcher das Römerthum (und in dieser Trübung doch auch mancher Funke griechischen Geistes) die mittelalterliche Welt erleuchtete, in welcher das Alterthum, als Einheit betrachtet, seit den Tagen der Renaissance die moderne Welt durchdrang. — In diesem Sinne liebte und studirte Hertzberg die römischen Dichter. — Wie er in späteren Jahrzehnten die Fäden zurückzuspinnen suchte, die aus dem Alterthume zu

den Werken eines Chaucer oder Shakespeare führten, so begann er damit, die in der lateinischen Poesie umgeschaffene griechische Dichtung zu studiren — in beiden Fällen gleichmäßig darauf bedacht, der Individualität der jüngeren Dichter gerecht zu werden und sie als solche zu würdigen, wie ihren Zusammenhang mit ihren Vorgängern und die daraus sich ergebende Stellung in der Literaturgeschichte zu erforschen. —

'Unter diesem Gesichtspunkte muß denn auch wesentlich sein großer Properz, der von 1843—45 in Halle erschien, betrachtet werden. — Der dauernde Werth dieses vielangefeindeten Buches liegt in den drei Büchern Quaestionum Propertianarum, die den ersten Band bilden, nicht in der Textgestaltung, und nur in zweiter Linie in dem Commentar. — Gleichwohl hat beim Erscheinen des Buches die Kritik sich um jene geistvollen Forschungen so gut wie gar nicht gekümmert und sich fast nur mit der Art der Textgestaltung beschäftigt. — In diesem Punkte aber stand Hertzberg der damals tonangebenden Richtung polemisch gegenüber. Der Meister, auf den die Properzianer schwuren, war kein geringerer als Lachmann, der als 23jähriger Jüngling im Jahre 1816 eine neue Ausgabe des Dichters hatte erscheinen lassen'.

Wer die blinde Verehrung dieser Partei für den Führer, und ihre berserkerhafte Kampfeslust Jedem gegenüber, der den 'Meister' angriff, theils noch aus persönlicher Erinnerung, theils aus Traditionen kennt, wird sich nicht wundern, daß Hertzberg, der es wagte, an dem frühern, 'unfehlbaren' Properz-Herausgeber doch so manches 'Fehl' zu finden, hierdurch jahrelangen wissenschaftlichen Angriffen und Kämpfen entgegenging; aber er war grade der rechte Mann zum Kampfe, und ist auch aus diesem mit Ehren hervorgegangen! —

In Halberstadt vermählte sich Hertzberg, und folgte im Jahre 1842 einem Rufe als Lehrer an die höhere Bürgerschule zu Elbing, deren Direktorat er im Jahre 1845 übernahm. — Die folgenden Jahre, ganz besonders bis zu der 48er Zeit, gehören, neben seinen immer mehr und mehr gehäuften Berufsgeschäften noch der klassischen Philologie an, und wenn er sich später der modernen zuwandte, so hat er doch noch bis zum Jahre 1860 hin als Uebersetzer vermittelnd für die Popularisirung der klassischen Zeit und Dichtung gewirkt; auch dürfen wir wohl behaupten, daß wir dem klassischen Philologen, dem Dolmetscher jener Periode, für die Vollendung zu danken haben, in der später der moderne Uebersetzer vor uns erscheint.

In den Jahren 1845—46 veröffentlicht Hertzberg in den deutschen Jahrbüchern eine Abhandlung 'über den Begriff der antiken Elegie in seiner historischen Entwicklung', im Jahre 1847 in der Zeitschrift

für Alterthumswissenschaft die Uebersetzung der alexandrinischen Elegiker. In derselben Zeit hat er sich mit der Theorie des deutschen Versbaues, insbesondere mit dessen Verhältniß zur antiken Metrik beschäftigt, und sein Urtheil auf diesem Gebiete gipfelt in den, 1864 in den preußischen Jahrbüchern erschienenen Aufsätzen 'Zur Geschichte und Kritik der deutschen Uebersetzungen antiker Dichter', und folgende Worte des Autors zeigen uns das Prinzip, das sich der Uebersetzer bei seiner Arbeit zu Grunde gelegt hat: .

'Lebendige Anempfindung für die poetischen Elemente der fremden und stets gegenwärtiges Bewußtsein von der Wirkung der entsprechenden Elemente in der eigenen Sprache, freie Beherrschung des deutschen Wortschatzes, ein empfindliches Ohr für die Gesetze des Wohlklanges, rasche Combinationsgabe und Gewandtheit in der Benutzung aller dieser Mittel, — das sind unerläßliche Erfordernisse für jeden, der sich zur Uebersetzung eines antiken Dichters anschickt. — Eine Mischung von Philolog und Dichter zu gleichen Theilen, wie sie Rückert wohl mit Recht in sich selbst erkannt zu haben glaubt, scheint daher das passendste Material, aus dem sich Uebersetzer bilden'. —

Zählen wir noch im raschen Fluge auf, was der Dahingeschiedene uns aus der klassischen Dichtung 'in sein geliebtes Deutsch' übertragen hat, so begegnen wir im Jahre 1846 Babrios' Fabeln, im Versmaße des Originals übersetzt, nebst einer Abhandlung über die historische Entwicklung der Fabel, 1854 den erotischen Gedichten Ovid's, 1856 den kleinen Gedichten, welche Virgil zugeschrieben werden, 1859 der Aeneïs, Alles mit Einleitungen und Erläuterungen. Hieran schließen sich im Jahre 1861 vier Komödien des Plautus, im Jahre 1862 Catull, endlich 1864 neun Satiren des Juvenal.

In der That ein mächtiges Thun, ein volles, rühmliches Menschenschaffen! Und doch waren dies Alles nur Kinder der Muße, einer Muße, die der Schwerbelastete nicht dem Berufe, nein! nur dem Familienleben entziehen konnte. Und trotzdem war er Licht und Weg, Leiter und Stütze, Förderer und Wecker seinem Hause, seinem Freundeskreise, seinen Schülern. 'Nil humani a me alienum puto' stand auf seiner Stirn, strahlte in seinen Augen, klang aus seiner Stimme hervor! Und was er verdiente, ist ihm geworden! Dieser unerschöpfliche Quell tiefinnerster Liebenswürdigkeit und Geistesfrische sprudelte nicht umsonst. — Viele haben sich an seinen Ufern erquickt, Alle haben den Quell gesegnet!

Im Jahre 1849 wurde Hertzberg durch eine äußere Zufälligkeit auf ein genaueres Studium der englischen Sprache hingewiesen: der Lehrer des Englischen an seiner Anstalt ward plötzlich zu den Fahnen

einberufen, ein geeigneter Ersatz fand sich nicht gleich, und so trat Hertzberg selbst in die Bresche, und übernahm den englischen Unterricht. Da aber jedes gute Samenkorn, das in seinen Boden fiel, auch hundertfältige gute Frucht brachte, so haben wir es diesem Eingriffe des Krieges in die friedlichsten Verhältnisse zu danken, wenn Hertzberg's Name heute ebenso hellklingend neben Chaucer und Shakespeare, wie neben Properz, Ovid und Virgil genannt wird.

Außer mit den beiden Heroen der englischen Literatur hat Hertzberg sich mit Tennyson, Walter Scott und Bret Harte beschäftigt, wie er auch *the Libell of Englishe Policye* übersetzt hat. Seine wahrhaft mustergültige Chaucer-Uebersetzung ist erst, nachdem er sie, wie er in der Vorrede sagt, die vollen neun kanonischen Jahre in seinem Pulte bewahrt hielt, und nur gelegentlich an's Licht zog, wenn Einiges aus ihr den jubelnden Freunden mitgetheilt werden sollte, im Jahre 1866 erschienen; Studien darüber wurden im Jahre 1867 im Jahrbuche für romanische und englische Literatur veröffentlicht.

1849 wurde unserm Freunde die Auszeichnung zu Theil, als Mitglied der vom Minister von Ladenberg eingesetzten Commission für Reorganisation des höhern Schulwesens nach Berlin berufen zu werden; aber schon während dieser Zeit, mehr noch aber nach seiner Rückkehr nach Elbing empfand er den, seiner freien Seele unerträglichen Druck der kläglichsten, kleinlichsten Reaktion, und konnte es daher als eine Befreiung betrachten, als Bremen ihn zu sich rief. Und nie ist eine gute und kluge That besser gelohnt worden. — Hertzberg wurde einer der Bürger, auf die eine Stadt stolz ist, und er hat sich sein Denkmal auf einem Fundamente erbaut, das Schaffen, Streben und Wissen heißt! Er trat im Jahre 1858 in das Amt eines Vorstehers der Bremer Handelsschule, das er im Jahre 1867 mit dem des Gymnasial-Direktors vertauschte; außerdem wählte die Bürgerschaft ihn später in den Kreis ihrer Gesetzgeber, und so ist ihm denn in der That der Segen zu Theil geworden, für Alle wirken zu können — vom Kinde bis zum Greise! —

Was aber Wilhelm Hertzberg uns, den Mitgliedern dieser Gesellschaft, uns Deutschen Allen gewesen ist, die wir Chaucer und Shakespeare lieben, Das hier des Weiteren ausführen, hieße Eulen nach Athen tragen. Man blicke nur auf seine wunderbare Chaucer-Uebersetzung, dieses selbst unter Kunstwerken gleicher Art hervorragendste Meisterstück; man lese den feinfühligen Essay, der der Uebersetzung vorausgeht, und uns ein voll lebendiges, unterrichtendes Bild jener Zeit in Sprache, Literatur und Leben giebt; man erwäge den Löwenantheil selbständiger Arbeit, den Hertzberg an der von uns veröffentlichten Shakespeare-Ausgabe hat (acht Stücke tragen seinen

Namen als Uebersetzer), und schaue endlich in unser Jahrbuch, welches vortreffliche Arbeiten von ihm enthält — Alles bestätigt nur, was wir längst erkannt haben: daß er uns reichste Gaben des Wissens und des poetischen Schaffens in Uebersetzung, Bearbeitung und Kritik hinterlassen habe, und daß der Uebersetzer in ihm nur ein Ausfluß des Gelehrten wie des Dichters gewesen sei.

Darum klagen wir nicht nur, daß der Freund mit seinem frischen, hellen, jünglingsklaren, warmen Sein nun so still und kalt dort unter dem Rasen ruht — nein, wir, und uns zur Seite stehen Wissen und Kunst, wir klagen, daß ein Haupt, ein Herz und eine Hand zur ewigen Ruhe gegangen sind, die Unvergängliches geschaffen haben und weiter hätten schaffen können zu aller späten Zeiten Nutz und Frommen! —

Als schlichte Huldigung aber legen wir dem Dahingeschiedenen das Heine'sche Wort auf die Lippen:

Nennt man die besten Namen
So wird auch der meine genannt!

D. R.

Ein Satz in dem oben angeführten Nekrologe, welcher lautete:

> 'Das Letzte, was Hertzberg zu Shakespeare im Jahrbuche für 1878 veröffentlicht hat, wird hoffentlich nicht das Letzte bleiben, da die beiden oben erwähnten Vorträge im Kaufmännischen Vereine sich wohl unverändert, wie sie vorliegen, zum Drucke eignen.'

veranlaßte mich, sofort an Herrn Dr. Hertzberg, den Sohn des Verstorbenen, die Bitte um Ueberlassung des Manuscriptes zu richten. Er bedauerte, mir mittheilen zu müssen, daß dasselbe bereits in Händen der Weser-Zeitung sei, doch stimmten wir Beide darin überein, daß ein Abdruck des Aufsatzes im Jahrbuche trotzdem um so empfehlenswerther sei, als derselbe zweifellos im Plane des Autors gelegen habe, und durch ihn das darin enthaltene Material einer längeren Dauer und weiteren Kreisen zugeführt würde, als dies durch ephemeren Zeitungsverkehr möglich wäre.

Ich glaube daher, unserm Freunde die würdigste Todtenfeier durch den Abdruck seiner letzten Shakespeare-Arbeit zu bereiten, und zwar durch einen absolut treuen Abdruck nach dem Original-Manuscripte, ohne die in der Weser-Zeitung vorkommenden Kürzungen und Aenderungen. — Den Hinterbliebenen sei zugleich unser Dank für die Ueberlassung des Manuscriptes zu diesem Zwecke gezollt.

Shakespeare und seine Vorläufer.

Von

W. Hertzberg.

Es ist ein allgemein verbreitetes Wort, daß der Mensch und vor Allem der Dichter das Kind seines Volkes und seines Jahrhunderts sei. So unleugbar wahr dieser Satz ist, so mannichfach schattirt und modifizirt tritt seine Wahrheit in jedem einzelnen Falle in die Erscheinung des wirklichen Lebens. Allerdings saugt auch der größte Held und Dichter Antäus gleich seine beste Kraft aus dem mütterlichen Boden, auf dem er erwachsen; und nur mit dieser Kraft und durch sie wird er den Kampf des Daseins siegreich ausfechten. Aber dem Genius sind Schwingen angeboren, deren Keime einer höheren, einer himmlischen Region entstammen, Schwingen, die im Jüngling und Mann, kräftiger und kräftiger sich entwickelnd, ihn forttragen über den Dunst und Modergeruch des gemeinen Erdenlebens in den Aether der reinen Menschlichkeit.

Freilich wird er von dort wieder und wieder zurückkehren zum heimischen Grunde, aber bereichert mit dem Gabenschatze von Oben, den er mit freigiebiger Hand über sein eigenes Land und Volk und über die ganze Menschheit ausstreut. Gewiß, auch Er verdankt, wie der Sohn seinen Eltern, gar Vieles seiner Nation, aber er giebt ihr die Schuld mit Wucher zurück und beim Rechnungsschlusse ergiebt sich, daß sie ihm unendlich mehr verdankt, als Er der Nation.

Ein solcher Genius war Shakespeare. Daß er es war, ist Ihnen Allen zwar im Allgemeinen bekannt. Ich hoffe aber, daß dies noch klarer hervorleuchten wird, wenn Sie heute mit mir einen Blick auf Shakespeare's Verhältniß zu seinen Vorläufern und zu seinen dramatischen Zeitgenossen geworfen haben werden.

Es wird mir leicht werden zu zeigen, daß er jenen nicht nur mit geflügeltem Sturmschritt voraneilte, sondern daß er im Wettlaufe zum Ziele der poetischen Vollendung die größten Talente seiner Zeit, an denen es derselben mit nichten mangelte, rasch so weit überholte, daß ihn von den ersten unter ihnen ein weiterer Zwischenraum trennte, als der, welcher zwischen diesen Talenten selbst und den letzten und schwächsten des poetischen Trosses lag.

Es ist eine der interessantesten Thatsachen in der Kulturgeschichte der Völker, daß das *Drama* überall, wo die Literatur sich continuirlich entwickelt hat, ursprünglich in religiösen, genauer in gottesdienstlichen Handlungen wurzelt. Aber freilich je nach der Naturanlage der Völker und dem Wesen ihrer Religionen in sehr verschiedener Weise.

Bei den Griechen hatte sich einestheils aus der begeisterten Versenkung in die tiefsinnigen Ideen des Dionysus-Mythus, an der sich das ganze Volk und die edelsten des Volkes am innigsten betheiligten, in naturgemäßem Fortschritt die vollendetste aller Kunstformen entfaltet, in welcher die höchsten Probleme des menschlichen Daseins dichterisch gelöst wurden, anderntheils hatte sich aus dem ausgelassenen Jubel des ländlichen Kelterfestes eine Komödie losgelöst, die zu einer nationalen Macht und Bedeutung, zu einer Art von poetischem Volkstribunal erwachsen war.

Ganz anders und viel äußerlicher waren die Motive zur Einführung der scenischen Spiele bei dem nüchtern und praktisch angelegten römischen Volke. Eine Pest hatte die Gemüther mit abergläubischem Schrecken erfüllt. Der Zorn der Götter soll durch dieses Mittel abgewandt werden, das in dem römischen Ceremoniell noch fehlte. So wird das aus Etrurien importirte Schauspiel ein Stück des Rituals, von dem man nichts wieder abdingen kann, ohne die Götter zu beleidigen, und erwächst allmählich, ohne jemals ein eigentlich religiöses Bedürfniß zu befriedigen, nach griechischen Mustern weitergebildet und veredelt zu einer den großartigen Mitteln der weltgebietenden Stadt angemessenen luxuriösen und bald unentbehrlichen Volksbelustigung.

Ein sehr verschiedenes und doch in seinen Grundzügen analoges Bild zeigen uns die Anfänge des Dramas bei den christlichen Völkern des westlichen Europas im Mittelalter.

Der katholische Kultus bot in seinem liturgischen Theile von Anfang an ein sinnlich veranschaulichendes Moment. Dies erschien um so nothwendiger, da die Laien von der Kenntniß der biblischen Erzählungen durch eigne Lesung zuerst wegen ihrer Unkunde der Schrift, später grundsätzlich ausgeschlossen waren. Symbolische Darstellungen finden sich während des Osterfestes in frühester Zeit. Die Geistlichen

errichteten am Charfreitage ein Kreuz, legten es in ein Grab, erhoben es wieder am Ostersonntage und begleiteten diese Handlung mit erläuternden Gesängen. Die Ceremonie, in drei Theile zerfallend, Passion, Grablegung, Auferstehung, hieß *Mysterium*. Die Darstellung wurde bald noch plastischer, um nicht zu sagen theatralischer, dadurch, daß die Worte und Handlungen der bei dem Vorgange betheiligten Personen in Rollen vertheilt und verschiedenen Darstellern zur Ausführung übergeben wurden. Für die weiblichen Rollen (die drei Marien) mußten Frauen herbeigezogen werden, auch sonst gewannen Laien Zutritt; charakteristische Kostüme wurden angethan — und das geistliche Schauspiel — das in der ganzen zweiten Hälfte des Mittelalters so genannte Mysterium, war fertig.

Diese Aufführungen beschränkten sich nicht auf die Passion, sondern erstreckten sich bald auch auf andere Ereignisse der biblischen Geschichte, vor Allem auf die Geburt des Herrn, dann auf alttestamentliche Erzählungen und endlich auf Heiligenlegenden. Bei diesen wirkte ein schon älterer Gebrauch fördernd mit, daß nämlich der Lebenslauf der Heiligen an ihren Festtagen in Wechselgesängen zwischen dem Klerus und der Gemeinde vorgetragen wurde, wobei jener sich der lateinischen, diese sich der Volkssprache bediente. Dies sind die sogenannten epistolae farsitae, deren in Frankreich schon im 11. Jahrhundert Erwähnung geschieht. Sie haben ohne Zweifel zur Aufnahme der Volkssprache in die Mysterien, ohne welche dieselben ja nicht blos der Menge unverständlich, sondern bei der Betheiligung der Laien geradezu unmöglich gewesen wären, wesentlich mitgewirkt. So ging das Institut mit der normännischen Eroberung nach England, wo es jedoch wegen der Zwiespältigkeit der Sprachen erst langsam und nicht vor Ende des 13. Jahrhunderts feste Wurzel faßte. Inzwischen war sowohl in Bezug auf den Inhalt der Darstellungen als auf das darstellende Personal ein erheblicher Wandel eingetreten. Das Laienelement war vorzugsweise durch geistliche Brüderschaften vertreten, die ihrerseits sich aus den Innungen und Handwerkergilden rekrutirten, ja sich zum Theil mit den Innungen geradezu deckten. Diese zogen wiederum für die schwierigeren und komplizirteren Rollen Mimen von Profession herbei, fahrende Leute, die sogenannten Joculatores, die schon bisher auf Messen und Märkten das Publikum durch improvisirte Schwänke belustigt hatten. Aber auch die geistlichen Spiele sollten die Schaulust der Menge durch eine ihr genehme Darstellung und einen mannichfaltigeren Inhalt fesseln. Die der Kirche feindlichen Mächte, wie vor Allem *Herodes*, wurden zu grotesken Karrikaturen, der *Teufel*, der trotz aller seiner List immer der dumme Teufel ist und von Rechtswegen schließlich geprellt wird,

er wird die lustige Person, der *Hanswurst* des Stückes. Aber auch spaßhafte und volksthümliche Scenen anderer Art fanden Eingang. Die Hirten, welche bei der Geburt des Herrn ihre Heerden auf den Gefilden Bethlehems weiden, sind eben Hirten gewöhnlichster Art. Sie stehlen sich einander die Schafe, gerathen in Streit und Zank, der sich zu einer solennen Prügelei entwickelt, die in einem der erhaltenen Mysterien mit ihren Zwischenfällen gute zwei Drittel des ganzen Stückes einnimmt. Frau Noah will durchaus nicht mit ihrem Eheherrn in den Kasten gehen. Sie benimmt sich in Ausdrücken und Thätlichkeiten recht wie eine Xanthippe und ein gemeines Fischweib, bis ihr endlich das Wasser der Sündfluth in die Schuhe läuft, d. h. bis nahe an das Ende des Stückes. Daß die Aufführung solcher Scenen, bei denen immer noch die Geistlichkeit sich betheiligte, in der *Kirche* ein rechter Unfug war, sieht wohl Jedermann ein. Als Unfug erkannten sie auch die Päpste Innocenz III. und Gregor IX., die durch verschiedene Dekrete im Laufe des 13. Jahrhunderts die Aufführung dieser Frivolitäten in den Kirchen und die Betheiligung der Geistlichen an denselben auf das Strengste untersagten. Aber diese Belustigungen waren dem Volke schon viel zu lieb geworden, als daß es denselben so leichten Kaufes entsagt hätte. Auch aus den Kirchen würde man nicht so bald gewichen sein — und daß dies nicht sofort geschah, zeigt eben die Wiederholung des Verbotes — wenn es den zumeist Betheiligten nicht selbst in den Kirchen zu eng geworden wäre. Sie wanderten unter Führung der Innungen aus der Kirche auf die Straßen, wo sie sich nun auf stattlichen und zum Theil sehr komplizirten Schaugerüsten auf das Bequemste und Breiteste entfalten konnten. In dieser Entfaltung begegnen wir ihnen nun in England, wo sie inzwischen tief Wurzel gegriffen hatten und wo uns drei große Sammlungen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, 'die Chester- und Coventry-Plays' und die 'Towneby-Mysteries' erhalten sind, letztere nach dem ersten Sammler benannt; aufgeführt in dem Städtchen Wakefield in Yorkshire. Sie umfassen die ganze biblische Geschichte und mehr als das: denn sie beginnen mit Lucifers Fall, kommen erst dann zur Weltschöpfung und zum Paradies und fügen der Passion und der Ausgießung des heiligen Geistes noch Christi Höllenfahrt und das jüngste Gericht hinzu. Dieser Stoff war in den Chesterspielen in 24 Stücke vertheilt, die von den verschiedenen Innungen an einem Tage, zu Pfingsten, mit großem Pomp aufgeführt wurden, so nämlich, daß jede Innung vom Hause des Mayors beginnend, den Umzug durch die Stadt machte, jedes Stück also 24 Mal zur Aufführung kam. Das Publikum von Nah und Fern folgte dem auf Rädern weiter rollenden Schaugerüste.

Diese Spiele nun erhielten sich in England durch mehr als drei Jahrhunderte hindurch bis zu Shakespeare's Zeit und zum Theil darüber hinaus, was Niemanden verwundern wird, der die Zähigkeit bedenkt, mit der bei uns im Oberammergau ähnliche Schaustellungen noch bis heutigen Tages im Schwange geblieben sind. Sie waren aber in England bis in's 15. Jahrhundert die einzigen theatralischen Belustigungen, was insofern von großer Bedeutung ist, weil der Volksgeschmack sich durch sie an den Wechsel von ernsten und burlesken Scenen innerhalb desselben Stückes gewöhnt hatte und diese Geschmacksrichtung nicht ohne Einfluß auf die spätere Entwickelung des Dramas geblieben ist.

Wie schon bemerkt, hatte der biblische Stoff für die Schaulust längst nicht mehr ausgereicht. Man hatte zu dem ausgiebigeren der Heiligenlegenden gegriffen und diese sind es, welche ursprünglich und eigentlich *Mirakel* (miracle plays) genannt werden, wiewohl dieser Name mit dem der Mysteries in England früh vermischt und zuletzt der herrschende für beide Arten wird.

Auf die äußerste Rohheit der Sprache und der metrischen Form dieser Gedichte, deren Verfasser noch bis zuletzt hauptsächlich Geistliche waren, komme ich später zurück. Daß sie aber nicht Dramen im wahren Sinne des Wortes genannt werden können, liegt auf der Hand. Denn zum Drama gehört, wie der Name sagt, vor Allem Handlung, d. h. eine dem Willen entspringende und durch Selbstbewußtsein geleitete Thätigkeit menschlicher Wesen. Bei den Mysterien aber liegt die ganze Bedeutung in der Offenbarung überirdischer göttlicher, jenseitiger Mächte, denen das Menschengeschlecht nur als ein Substrat ihrer eigenen unwiderstehlichen Thätigkeit dient. Die Hauptpersonen des menschlichen Kreises sind nur Marionetten, welche durch die Fäden aus dem Jenseits geleitet und bewegt werden. Es fehlt ihnen die eigene Willenskraft und somit die Grundlage der Sittlichkeit, ohne welche wir nimmermehr ein menschliches Interesse an ihnen gewinnen können.

Dieses sittliche Element sollte nun der englischen Bühne in höchst eigenthümlicher Weise und zunächst ganz äußerlich zugeführt werden.

Die durch die Mysterien so lebhaft erregte und alle Stände durchdringende Schaulust wollte sich nicht mehr mit den geistlichen Spielen genügen lassen. Bei allerlei öffentlichen Veranlassungen politischer oder halbpolitischer Natur; Krönungszügen, Einholung fürstlicher Personen, Hochzeiten und Kindtaufen des königlichen Hauses, Mahl und Einführung des Lordmayors u. dgl. sollte es nicht an theatralischen Aufführungen fehlen.

Woher nahmen diese ihre Objekte? Der seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts von Italien her über den ganzen Westen Europas

wehende Geist der Renaissance hatte damit begonnen, die Reflexion zu wecken. Aber die philosophisch noch unreifen Nationen konnten sie nicht in der Form des reinen Gedankens, der Idee an sich, erfassen. Sie griffen daher eifrig nach derjenigen Form, welche einem kindlichen wie einem greisenhaften wieder kindisch gewordenen Zeitalter, einem Zeitalter, das entweder noch nicht die volle poetische Zeugungskraft gewonnen oder sie wieder eingebüßt hat, stets besonders genehm ist, zur *Allegorie*, für die sich bereits in den lateinischen Dichtern genug Anlehnungspunkte und Muster vorfanden. Abstrakte Begriffe, aber vor Allem die Tugenden: Wahrheit, Gerechtigkeit, Freigiebigkeit, Friede, Mitleiden usw. traten in eigenthümlichen Kostümen redend und handelnd auf, mit schmeichelhafter Anspielung natürlich auf die fürstlichen Personen, die angeblich oder wirklich jene Tugenden in sich vereinigten. Ihnen gegenüber traten die Laster: Lüge, Neid, Habsucht, Verschwendung, die natürlich den Tugenden im Kampfe unterliegen mußten. Diese Schaustellungen hießen: *Moralitäten* (Moralities).

Sonach finden wir jetzt zweierlei Schauspiele neben einander: die einen (die Miracle-plays), in denen concrete Personen ohne sittlichen Inhalt, die andern, in welchen sittliche Begriffe ohne concrete Persönlichkeit auftreten. Daß die letztere Art nach unsern Begriffen außerordentlich langweilig ausfallen mußte, liegt ebenso auf der Hand, als es natürlich erscheint, daß bald beide Arten sich gegenseitig suchen, durchdringen und in eine höhere Einheit aufgehen mußten.

Inzwischen verschaffte der äußere Glanz und Pomp, mit dem die Moralitäten auftraten, und die Nacheiferung der vielen hohen und reichen Herren Englands ihnen eine weite Verbreitung. Kein Familienfest eines großen Hauses konnte ohne dergleichen Schaustellungen hingehen. Sie füllten die Zwischenräume zwischen den üppigen Banketts aus und führten daher den Namen *interludes*. Daß dies die ursprüngliche Bedeutung des Wortes sei, zeigt das ihm ganz gleichwerthige französische *entremets*, vielleicht auch das spanische *entremes*, welche ihrerseits mit dem — obschon ähnlich klingenden italienischen *intermezzo* weder sprachlich noch sachlich irgend etwas zu thun haben.

Diese Interludes sind nun der Boden, auf welchem die Moralitäten Aufnahme und Weiterbildung fanden, ja auf dem sich schließlich das ganze englische Drama entwickelt hat.

Ihre Blüthezeit fällt in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der hohe Adel, der seine Feste mit ihnen schmückte, bedurfte dazu gut geschulter Leute. Er nahm daher jene professionirten Joculatoren in Dienst und Sold, deren wir schon bei den Mysterien gedacht haben. Aber er konnte sie nicht Tag für Tag in seinen Schloßhallen beschäftigen.

Er gab ihnen daher einen Reisepaß und Empfehlungsschreiben auf den Weg, und sie zogen nun durch Stadt und Land, um ihre wohl einstudirten und durch ein glänzendes Kostüm gehobenen Stücke vor einem gemischten Publikum zu produziren.

So entstanden die ersten Schauspielertruppen, die sich erst sehr spät und erst nach Shakespeare's Zeit von ihrem Dienstverhältnisse zu einem hohen Herrn emanzipirten, ja die in diesem Verhältnisse nicht nur eine ehrende Empfehlung sahen, sondern darin gegenüber den Verfeindungen und Vexationen seitens des immer mächtiger werdenden Puritanismus einen erwünschten, ja zu Zeiten unentbehrlichen Schutz fanden. Die Truppe, welcher Shakespeare selbst zuerst als Schauspieler, dann als Direktor angehörte, nannte sich selbst Servants of her Majesty's Lord-Chamberlain — Diener (oder Bediente) des Lord Kammerherrn Ihrer Majestät — welcher Titel so viel sagen wollte als *Hof*schauspieler, da die Königin direkt keine eigentliche Truppe hielt, vielmehr zu ihren mehr häuslichen Festspielen sich der dazu eigens eingeübten Knaben ihrer Hofkapelle bediente.

Wo nun aber die Schauspieler zur Zeit der Interludes für ihre Darstellungen vor dem Volke Raum und Unterkommen fanden, ist eine bisher noch nicht beantwortete Frage. Sie werden sich mit Scheunen und Hofräumen begnügt haben.

Inzwischen ging die Verschmelzung der entgegengesetzten Elemente der Mysterien und Moralitäten mit raschen Schritten vorwärts. Die Mysterien nahmen abstrakte Begriffe in sich auf, und es paradirten zwischen den Patriarchen und Heiligen die abstrakten Figuren Wahrheit, Mitleid, Gerechtigkeit. Damit war nicht viel geholfen. Den Moralitäten, deren naturgemäße Langweiligkeit ich schon hervorgehoben habe, that noch mehr eine concrete Belebung noth, und sie konnten sich dieselbe um so leichter verschaffen, als sie, auf profanem Boden erwachsen, sich von dem hemmenden Einflusse der Kirche frei und ungenirt bewegen durften. Zunächst vertrat bei ihnen das Laster (Vice, auch Iniquity genannt) gerade wie in den Mysterien der Teufel die Stelle der lustigen Person, des Clown oder Hanswurstes. Dies hinderte nicht, daß auch der Satan selbst, schon eine concretere Natur, mit in die Moralitäten hinübergenommen wurde. Seltsamer Weise führten dann die zwei, die sich eigentlich gut hätten vertragen sollen, Prügelscenen unter sich auf zum Ergötzen der Tugenden und der tugendhaften Zuschauer.

Dann treten, schon in der ältesten der erhaltenen Moralitäten Castle of perseverance Collectiv- und Gattungsbegriffe statt personifizirter Eigenschaften auf: das Menschengeschlecht (humanum genus), das bei

Licht besehen schon wirklich ein Mensch ist, der sich allerdings mit den Tugenden und Untugenden um ihn herum schwer genug abfinden kann.

Dann kommt aber in der Morality von Skelton (dem Hofdichter Heinrichs VIII.) ein wirkliches Individuum mit einem ordentlichen bürgerlichen und englischen Namen: *Hyck Scorner* zu Wort, und die Laster, mit denen er sich herumzuschlagen hat, führen zwar noch eine abstrakte Benennung: 'Willkür' und Imaginacyon (was wir am besten durch zügellose Phantasie wiedergeben würden), sind aber in ihrem ganzen Gebahren und wahrscheinlich auch ihrem Kostüm nach nur lüderliche Cavaliere aus den Hofkreisen Heinrichs VIII.

Und von nun an wird den allegorischen Gestalten Schritt für Schritt das Terrain durch lebendige Wesen abgewonnen, und gegen die Regierungszeit Elisabeth's hin, als sich das Schauspiel mehr und mehr mit historischen Elementen sättigt, erscheinen sie nur noch als ein herkömmliches Ornament, durch welches zugleich der Dichter sich die Mühe einer rein dramatischen Exposition erleichtert. Aber gänzlich verdrängen ließen sie sich nicht so leicht. Sie spuken noch zu Shakespeare's Zeit und über Shakespeare hinaus auf den Brettern. Weder Kyd, Green, Peele noch selbst Marlowe haben sich gänzlich davon befreien können und Ben Jonson hat sie sogar mit besonderer Vorliebe gehegt, da er an ihnen seine klassische Gelehrsamkeit glänzen lassen konnte und dadurch nicht nur seiner eigenen, sondern auch seiner Zuschauer Eitelkeit zu schmeicheln dachte. Denn jede Allegorie giebt ein Räthsel auf, und wer das Räthsel zu lösen versteht, kommt sich sehr weise und dem profanen Pöbel gegenüber wie ein eingeweihter Adept vor. Nur Shakespeare selbst hat seine Bühne von diesen wesenlosen Schatten pedantischen Ungeschmacks völlig rein gefegt und sie einzig und allein der Darstellung der unverfälschten Menschlichkeit geweiht.

Man hat dagegen das Auftreten der Allegorien: Rache, Mord und Raub in Titus Andronicus geltend machen wollen. Völlig mit Unrecht; denn diese Gestalten sind ja nur Masken, in welche sich Tamora und ihre ruchlosen Söhne kleiden, um den wahnsinnigen Titus zu ängstigen.

Die erwähnte Bevölkerung der Bühne mit lebendigen Individuen in menschlicher Aktion war aber auch von einer anderen Seite kräftig gefördert.

J. Heywood, der unter Heinrich VIII. Intendant (wie wir jetzt sagen würden) der Hofbelustigungen war, hatte Interludes gedichtet, deren einziger Inhalt Scenen aus dem Volksleben waren, für die er eine Analogie in den erwähnten derben Episoden der Mysterien fand. Er hat diese Episoden gewissermaßen aus ihrer religiösen Umgebung heraus-

geschnitten, die Charaktere individualisirt, die Handlung belebt und das Ganze mit Geist und Witz behandelt. Die hereinbrechenden Kämpfe der Reformationszeit gaben seinem Witze einen satirischen Stachel, und er geißelte nicht nur die Verkehrtheiten des gesellschaftlichen Lebens, sondern auch, wiewohl selbst ein guter Katholik, die Unsittlichkeit des Klerus (Mönche, Ablaßkram) und die Hyperorthodoxie schonungslos. Wenn man erwägt, daß viele dieser Stücke unter der Regierung und unter den Augen der blutigen Maria aufgeführt sind, so staunt man über die freche Derbheit seiner Invectiven, die heutigen Tages als strafbare Frivolitäten gelten würden, wie wenn er (und dies ist nicht das schlimmste Beispiel) unter den Reliquien, mit denen der Ablaßkrämer sein gläubiges Publikum beschwindelt, den großen Zeh der h. Dreieinigkeit aufführt, der, in den Mund genommen, das schlimmste Zahnweh unfehlbar heilt. Allerdings bewegt sich die Handlung in einem engen Raume und in relativ untergeordneten Verhältnissen und gewinnt nie einen vollständig genügenden runden Abschluß. Aber wir können nicht leugnen, daß wir hier schon die erste Stufe einer wirklichen Komödie vor uns haben, die Farce oder Posse mit sicher und naturtreu gezeichneten Charakteren, die mit dem Scheine der Wirklichkeit täuschen und die Lachlust befriedigen. Mehr verlangen auch jetzt manche Besucher des Theaters nicht.

So war auch auf dieser Seite die Bahn gebrochen und bald feierte, schon etwa um das Jahr 1540, das erste ordentliche Lustspiel seinen Einzug auf der englischen Volksbühne: *Ralph Roister-Doister* von *Nic. Udall.* Die Intrigue des Stückes ist äußerst einfach. Die reiche, schöne und tugendhafte Wittwe Custance ist mit dem ehrenwerthen Kaufmann Gawin Goodluck verlobt. Der Bräutigam ist auf einer Geschäftsreise. Der Titelheld, ein Londoner Geck und Thunichtgut, sucht Custance durch Schmeicheleien und Bestechung der Dienerin zu gewinnen, wird gründlich abgewiesen und will es nun mit Gewalt versuchen, das Haus erstürmen und die Schöne entführen. Aber sein Anschlag wird durch einen unzuverlässigen Freund verrathen und glücklich vereitelt. Inzwischen hört Goodluck durch einen thörichten Zwischenträger, daß Custance mit Ralph verkehre und ihm untreu geworden sei. Er will ihr schon entsagen, ist aber doch so verständig, sich erst persönlich überzeugen zu wollen. Nach seiner Rückkehr klärt sich denn auch das Mißverständniß auf, und das Stück endet zu allgemeiner Zufriedenheit, da schließlich auch Ralph zum Hochzeitsschmause eingeladen wird. Man sieht: die Tugend setzt sich zu Tische und das Laster erbricht sich nicht. Aber in der That ist die Komödie in Charakterzeichnung, Composition und Frische des Dialogs reichlich so gut wie manche

andere, die neben Shakespeare und noch nach Shakespeare's Zeit das englische Publikum ergötzt hat.

Ihr Verfasser, Udall, war ein gelehrter Mann, Rector zu Eton und dann zu Westminster, und an klassischen Mustern wohl geschult, und dieser Umstand führt uns auf ein neues Element, das für die Entwickelung und speziell die Regelung des englischen Dramas von der äußersten Bedeutung war. In den gelehrten Schulen wurden, um die Gewandtheit im lateinischen Ausdrucke zu üben und zugleich das Studium zu würzen, Schauspiele des Plautus, Terenz und Seneca von den Schülern bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt. Dies geschah allerdings und geschieht noch zum Theil auch auf dem Continent. Aber die in England, wie wir gesehen haben, ganz besonders und fast fieberhaft erregte Schaulust war auch in die Schulräume gedrungen. Man begnügte sich nicht mit dem bald erschöpften Stoff der antiken Dramen. Man ahmte sie frei nach, zuerst in lateinischer Sprache; dann wollte man sie auch in der Muttersprache vernehmen. Man übersetzte sie, man behandelte englische Stoffe in ähnlicher Anlage. Die Lehrer boten gern dazu die Hand und halfen mit Uebersetzungen und Nachbildungen aus. Von den Schulen verpflanzte sich die Sitte in die Convicte der jungen Juristen, die sog. Courts of Inns, deren geräumige von vier Seiten eingeschlossene Höfe sich leicht zur Aufrichtung einer Bühne und zur Herstellung von Gallerien und Sitzplätzen benutzen ließen und für einen großen, wenn auch immer noch erlesenen und besonders eingeladenen Zuschauerkreis Platz gewährten. Ohne Zweifel haben diese Einrichtungen den bald darauf eröffneten größeren Volkstheatern zum Muster gedient.

So wurden denn unter Andern in Gray's Inn im Jahre 1566 die Phönizierinnen des Euripides von *Gascoigne* nachgebildet unter dem Titel *Jocasta* aufgeführt und im Inner-Temple, dem bedeutendsten jener Juristenconvicte, ging am 18. Januar 1562 die erste regelmäßige englische Tragödie in Gegenwart der Königin über die Breter: *Gorboduc*, oder wie das Drama in der zweiten Ausgabe heißt: '*Die Tragödie von Ferrex und Porrex*' — in Gemeinschaft verfaßt von zwei jungen Juristen aus den besten Familien: Thomas *Sackville* und Thomas *Norton*. Hier sehen wir nun den zügelnden und ordnenden Einfluß, den die klassische Bildung wie auf jede Kunst so auf das englische Drama geübt hat, ohne daß dadurch die Eigenthümlichkeit des nationalen Geistes Einbuße erlitten hätte. Die Fabel ist nach dem Vorgange der Antike dem Mythus, aber nicht dem griechischen, sondern dem heimischen — oder genauer der britischen Sage — entlehnt; sie ist sehr einfach. Gorboduc, König von Britannien, theilt, um von den Lasten der Regierung auszu-

ruhen, sein Reich zu gleichen Hälften unter seine Söhne. Ferrex, in seinem Erstgeburtsrecht gekränkt, rüstet Krieg gegen den Bruder. Dieser, Porrex, kommt ihm zuvor und erschlägt ihn. Die Mutter, ihren Lieblingssohn zu rächen, tödtet den Brudermörder. Das Volk, über diese Greuel empört, bricht in die Königsburg und erschlägt Gorboduc sammt seiner Gemahlin. Der Versuch des Herzogs von Albanien, sich des erledigten Thrones zu bemächtigen, wird durch Zusammentritt der Großen des Reichs vereitelt und das Stück schließt mit einer zur Eintracht mahnenden salbungsvollen Rede des Geheimschreibers des ermordeten Königs.

So schwach nun dieser erste Versuch eines ernsten Dramas durch mangelnde Charakteristik, durch seine Lehrhaftigkeit, durch langweilige politische Tiraden und seinen unbefriedigenden Schluß ist, so wichtig ist es doch durch die Wahl des Stoffes, durch die äußere Anordnung — in fünf Akte — und schließlich, aber nicht am wenigsten, durch seine metrische Form geworden. Wir finden hier zum ersten Male den *blank-verse*, d. i. den fünffüßigen reimlosen Jambus für den dramatischen Dialog verwandt, eine Neuerung, deren folgenschwere Bedeutung wir sofort nach seiner Verpflanzung auf die Volksbühne erkennen werden. Denn der Entwickelung der eigentlichen Volksbühne zu einer würdigen und wahrhaft klassischen Gestaltung nähern wir uns nun mit raschen Schritten, in der That so rasch, daß dies Institut, welches kaum Knospen zu treiben geschienen hatte, gewissermaßen plötzlich und wie nach einer Nacht in voller Blüthe dasteht.

Zunächst hatte die Schaulust innerhalb aller Stände trotz des Widerstandes der puritanischen Geistlichkeit und der polizeilichen Verbote der puritanisch gesinnten Citycorporation (des Magistrats der eigentlichen Stadt London) so ungeheure Dimensionen erreicht und die Anzahl der professionirten Schauspieler, die dieser Lust Nahrung zu bieten vermochte, war so gewachsen, daß in den 70er Jahren 8 geräumige Theater theils von Grund auf gebaut, theils in den stattlichen Hofräumen der säcularisirten Klöster der Dominikaner und Carmeliter (Black-friars und White-friars) eingerichtet wurden, dicht unter den Mauern der City, unter den Augen der hochmögenden Corporation und ihr zum Trotz; ja in den 80er Jahren wuchs diese Zahl, abgesehen von einer Menge kleinerer Privatbühnen auf 12 bis 13, bei einer Bevölkerung, die damals noch nicht ganz der jetzigen Hamburgs gleich kam (ca. 300,000 Einwohner). Und endlich — nach der Mitte der 80er Jahre — ist eine solche Fülle von Bühnendichtern von bedeutendem Talent vorhanden, unter denen wir hier nur die Lodge, Nash, Kyd, Green, Peele und Marlowe nennen wollen, wie sie kaum irgend eine Nation gleichzeitig

nebeneinander aufzuzählen gehabt hat. Und unter ihnen ragt unmittelbar und hart an der Schwelle dieser neuen Periode W. Shakespeare selbst hervor, so wenig jünger als seine Genossen, daß wir diese kaum noch seine Vorgänger nennen können, und uns nur deshalb gewöhnt haben, sie als eine ältere Generation zu betrachten, weil sie auch in den gleichzeitigen Produktionen einen noch weniger entwickelten archaistischen Kunststil festgehalten haben, während ihnen Shakespeare auf den leichten Schwingen des Genies rasch zu der höchsten Vollendung vorangeeilt ist. Ich erwähne schon hier, daß die erste regelmäßige Tragödie des Volkstheaters, die wir kennen, Marlowe's Tamerlan, 1586 aufgeführt ist und daß Shakespeare's Titus Andronicus, der allerdings stilistisch noch in entschiedener Abhängigkeit von jenem Stücke steht, ihm bereits im Jahre 1587 nachfolgt.

Aber es entsteht nun die sehr natürliche Frage: Wo sind denn die eigentlichen Vorgänger? Welche dramatischen Stoffe standen in der Zwischenzeit von den 60er bis zu den 80er Jahren den so rasch sich vermehrenden Bühnen zur Verfügung? Welches sind die Stücke? Wer die Dichter? Diese Frage ist viel leichter aufzuwerfen als zu beantworten. Zunächst wissen wir, daß die Komödie schon durch Udall's R. Roister Doister eine Art Abschluß und bühnengerechte Form erhalten hatte. Von da an bis in die fragliche Periode finden wir noch eine kleine Anzahl Stücke derselben Kategorie erhalten, unter denen ich hier nur das eine viel genannte Gammer Gurton's Nadel erwähnen will, das, von dem nachmaligen Bischof Still verfaßt und im Jahre 1566 zuerst aufgeführt, lange Zeit für das erste Stück dieser Art gehalten wurde. Es ist eine lebendig und witzig geschriebene Posse mit guter Charakterzeichnung, die sich mit tollem und derbem Humor um eine verloren gegangene Nadel dreht, durch welche das ganze Haus in Aufruhr und in einen Krieg Aller gegen Alle versetzt wird.

Daß nun der auf uns gekommenen Stücke so äußerst wenig sind, hat ohne Zweifel darin seinen Grund, daß man damals und zum Theil noch in der klassischen Zeit die dramatische Poesie gar nicht für einen Gegenstand literarischer Thätigkeit ansah, daß der Dichter nur für die Aufführung schrieb und genug daran hatte, wenn seine Schöpfung auf der Bühne gefiel, und daß das Publikum diese Stücke sehen und hören, aber nicht lesen wollte. So war es nur ein Zufall, wenn es einem Dichter einfiel, sein Stück drucken zu lassen.

Dürftiger steht es noch mit unserer Kenntniß der Tragödie in jener Uebergangszeit, da in der That kein einziges Stück dieser Gattung bis zu der durch Marlowe inaugurirten Periode uns erhalten ist. Aber wir dürfen wohl unbedenklich annehmen, daß Manches der von den Stu-

denten in Gray's Inn und Innertemple aufgeführten, vielleicht auch eines und das andere der bei den Hoffesten zur Darstellung gekommenen Dramen seinen Weg in die öffentlichen Theater gefunden hat. Von letzteren werden uns in den Hofhaltsregistern für die Anschaffung von Kostümen und Bühnenrequisiten 51 Stücke namhaft gemacht, von denen allerdings kein einziges auf unsere Zeit gekommen ist. Mittelst der ersteren dagegen, als deren Repräsentant Gorboduc zu betrachten ist, so wie mittelst der von Green und Peele in die neue Periode verschleppten veralteten Reste einer früheren Geschmacksrichtung können wir uns ein annähernd richtiges Bild von dem Zustande auch dieser Seite der dramatischen Kunst machen, wie Marlowe und seine Genossen sie vorfanden. Wir können danach ihre Verdienste um das Theater, noch klarer aber Shakespeare's riesenhafte Fortschritte ihnen gegenüber ermessen.

Hier kommt nun zunächst die formelle Seite in Erwägung. Wir haben gesehen, wie durch einen glücklichen Griff Sackville's und Norton's der fünffüßige reimlose Jambus (blank-verse) in die Tragödie eingeführt war. Der gereimte Fünffüßler war lange vorher schon von Chaucer aus der italienischen Poesie herübergenommen. Wie sehr er aber in der einfacheren reimlosen Form den Bedürfnissen des modernen Dramas entspricht, dessen mannichfachen Stimmungen er sich in der elastischesten Weise anzuschmiegen versteht, dies im Einzelnen auszuführen, kann hier freilich nicht der Ort sein, aber es erhellt schon hinlänglich daraus, daß er sich nicht nur in England rasch und für alle Zeiten die Bühne erobert hat, sondern daß er auch in Deutschland durch Lessing's Scharfblick ausersehen ward, den französischen Alexandriner für immer zu verdrängen, in 'Nathan dem Weisen' die Herrschaft über das klassische Drama errang, sie durch Goethe und Schiller befestigte und seitdem für immer behauptet hat.

Noch mehr aber wird diese Bedeutung praktisch einleuchten, wenn ich den geehrten Anwesenden den Vers vorführe, welcher vor Gorboduc im ernsteren Bühnenstil herrschend war und der zuletzt noch von Peele in seinem Sir Clyomon and Sir Clamydes in Anwendung gebracht ist.

Es sind gereimte siebenfüßige Jamben, hin und wieder mit Alliterationen ausgeputzt, noch klappernder wo möglich als der Alexandriner. Ich werde Ihnen nur wenige zur Probe geben; denn viele würde Ihr Ohr nicht ertragen.

Wie, wenn von wilder Wellen Wuth umwogt, dem müden Waller
Nichts freudiger begegnen kann, als wenn vom Ocean her
Der Wogen Höhe allgemach im Sinken er erblickt,
So daß des Meeres Länge schon ins früh're Maß sich schickt,

Und sich des Seeraums Breite nun zur Fahrt sich bietet dar,
Und er sich um so mehr jetzt freut, je mehr in Angst er war:
Genau so Ich, Clamydes, Fürst vom edeln Schwabenland,
Der ich mein Schiff nach Dänemark durch bittern Sturm gewandt,
Durch Krach und Schlag der hohen Flut, derweil der Wind getobt,
Da hatt' ich allergrößte Angst, doch jetzt, Gott sei gelobt,
Da sanftes Wetter nun gefolgt, freu' ich mich um so mehr,
Ja mehr als früher, weil die Furcht mich so geschreckt vorher.
Ich sitz' in Ruh' dem Schiffer gleich, geschützt vom Segeltuch,
Der sieht, der Sturm ist aus; denn blau wird des Gewölkes Zug,
Warum?

Sie verlangen die Antwort auf dies 'Warum?' nicht zu hören. Es ist, um mit Shakespeare zu reden, der wahre Butterfrauentrab, wenn sie zu Markte reiten. Man begreift sofort, daß sich in solche Verse gar kein poetischer Gedanke, geschweige denn tragische Handlung einzwängen läßt.

Man begreift aber auch, mit wie gerechtem Stolz Marlowe auf seine Neuerung blicken durfte, durch welche er jene Unform von der Bühne vertrieb. Es ist eine Freude zu hören, wie stattlich dagegen sein Blankvers im Prolog zum Tamerlan klingt, in welchem er diesem Selbstbewußtsein Ausdruck giebt:

Vom Klingklang ungeschulter Reimerei,
Von Späßen, die im Sold des Tölpels steh'n,
Führ' ich euch jetzt zum stolzen Kriegeszelt,
Daß ihr den Scythen Tamerlan vernehmt,
Der mit erhab'nem Wort die Welt erschreckt
Und Reiche geißelt mit dem Siegesschwert.
Schaut dieses Bild im tragischen Spiegel an
Und zollt ihm Beifall, wie es euch beliebt.

Nicht völlig so schlimm war es formell mit der Komödie bestellt. In ihr hatte sich nach manchen andern regellosen Versuchen ein Versmaß festgesetzt, das, uralt in der englischen Poesie, schon von Chaucer mit dem verächtlichen Namen Doggerel bezeichnet wird. Die regelrechte Form besteht aus 4 Hebungen, durch eine Cäsur in der Mitte getheilt und beliebige schwach betonte Silben ausgefüllt. Der Vers ist Ihnen Allen bekannt aus der Bürger'schen (ursprünglich ebenfalls englischen) Ballade Der Kaiser und der Abt: 'Ich will euch erzählen ein Mährchen gar schnurrig' usw.

Daß eine ganze Komödie, in diesem Maße durchgeführt, einem gebildeten Ohre unerträglich sein würde, leuchtet ein. Aber es liegt in

ihm doch ein schwunghaftes und zugleich heiteres Element, das ihn für lyrische Partien oder für einen sehr erregten Dialog wohl brauchbar erscheinen läßt und die Meisterhand Shakespeare's, der in seinen frühesten Komödien noch stellenweise das überlieferte Maß festhält, hat ihn mit einer Anmuth und einem Reize bekleidet, der uns manche in ihm abgefaßte Stellen als wahre Perlen echter Poesie erkennen läst, in denen Form und Inhalt sich auf das Innigste und Befriedigendste durchdringen.

Ich wähle als Probe Boyet's Worte am Schluß des 2. Aktes von 'Liebes Leid und Lust' nach meiner Uebersetzung:

All' seine Geberden, sie ziehn sich zurück
In die Hofburg des Auges; stets schmachtet sein Blick.
Sein Herz, ein Achat, d'rin dein Bildniß gedrückt,
Lugt stolz aus dem Aug' ob der Schönheit entzückt.
Die Zunge, erbost, statt zu seh'n nur zu sprechen,
Eilt stolpernd, sich Bahn zu den Augen zu brechen,
Und alle fünf Sinne, sie flüchten in diesen,
Da die Schönste der Schönen zu schau'n sie erkiesen.
Vom Aug' umschlossen erscheinen sie all'
Wie Juwelen für Fürsten nur feil in Krystall.
Sie blinkten und winkten aus gläsernem Schrein
Und luden zum Kauf beim Vorbeigehn Euch ein.
Den Wirrwarr glossirte des Antlitzes Rand,
Daß Entzückung von Schau'n in den Augen man fand.
Ich geb' Euch Guyenne und sein Reich zum Genuß,
Gebt Ihr ihm nur einen herzinnigen Kuß.

Man wird auch in der unvollkommenen Uebersetzung die Grazie des Originals durchfühlen. Aber dennoch, wie gesagt, eine ganze Komödie in dieser Form und diesem Ton wäre nicht auszuhalten. Darum ist es ein entschiedenes Verdienst eines vorshakespeare'schen Dichters, einen andern Versuch zu einer radikalen Aenderung gewagt zu haben.

John Lilly, geb. 1554, also 10 Jahre älter als Shakespeare, verdankt seinen eigentlichen Ruf einer literarischen Thätigkeit, welche direkt mit der Bühne nichts zu thun hat, die aber auf Denk-, Rede- und Schreibweise seiner Zeit von dem allerbedeutendsten, wenn auch keineswegs segensreichen Einfluß gewesen ist. In seinem, in Form eines Romans geschriebenem Buche, das den seltsamen Titel führt: Euphues, oder die Anatomie des Witzes, entwickelt er die Grundsätze der Lebensweisheit und feinen Sitte in einer allerdings schon in den höfischen Kreisen beliebt gewordenen, aber von ihm bis auf die äußerste Spitze

getriebenen affektirten Ausdrucksweise, die mit den gesuchtesten Redeblumen, mit den seltsamsten Wortbildungen und den entlegensten Anspielungen aus der klassischen Mythologie und mit witzigen Pointen bis zur Unverständlichkeit gespickt und vollgepfropft ist. Diese Stilart, welche von dem Buche den Namen *Euphuismus* führt, wurde bald die allgemeine Rage in den exklusiven Kreisen des Hofes und Adels. Selbst die bedeutendsten Dichter hielten sich nicht ganz davon frei und es ist nicht zu leugnen, daß Shakespeare sogar bis auf einen gewissen Grad von dieser krankhaften Strömung raffinirter Sprachkünstelei mit fortgerissen ist, wiewohl er sich im Allgemeinen ein Bewußtsein darüber bewahrte, ja sie mit allen Mitteln einer geistvollen Satire bekämpfte und durch Karrikirung poetisch vernichtete. Claudius' Thronreden und Polonius' Salbadereien im Hamlet sind dafür sprechende Beispiele; ganz und ausdrücklich aber der Bekämpfung dieses Auswuchses der exklusiven Renaissance ist Liebes Leid und Lust gewidmet.

Aber diese Seite von Lilly's Wirksamkeit ist es nicht, die wir zunächst in's Auge zu fassen haben. Ein wirkliches und direktes Verdienst hat er sich dadurch erworben, daß er in seinen für Aufführung bei Hofe bestimmten, im Ganzen viel zu wenig beachteten Komödien es wagte, den Doggerel-Vers abzuwerfen, ja jeglichen Verses sich zu entäußern und seinen Dialog durchweg in Prosa zu schreiben, und zwar in einer Prosa, die, wenn nicht frei von jenem Haschen nach witzigen Wendungen und gelehrten Anspielungen doch im Verhältniß zu seinem berufenen Roman einfach zu nennen ist. Es drängt sich dabei die Parallele mit Lessing auf, der, nachdem er die klirrende und undeutsche Fessel des Alexandriners abgeschüttelt hatte, zunächst sich auch in die Prosa flüchtete, die er in Minna von Barnhelm mit so unübertroffener Meisterschaft poetisch auszubeuten verstanden hat. Aber während er und die ihm folgenden Heroen der Sturm- und Drangperiode sich nicht bei diesem negativen Resultat beruhigten, vielmehr in dem fünffüßigen Jambus diejenige metrische Form ergriffen, welche den Realismus der dramatischen Handlung auf das Glücklichste mit ihrem idealen Inhalt vermittelt, überließ der ungleich schwächlichere Lilly diese Konsequenz seinen Nachfolgern. Sie wurde in England wesentlich anders gezogen als in Deutschland. Denn Shakespeare, den wir hier als unmittelbaren Nachfolger Lilly's betrachten müssen, da uns kein Erzeugniß seiner älteren Zeitgenossen vorliegt, von dem sich mit Sicherheit sagen ließe, daß es früher als die seinigen verfaßt, ihm als Muster hätte dienen können — nahm für die Komödie zwar den Prosa-Dialog auf — aber keineswegs ausschließlich, sondern nur in denjenigen Partien, die den Realismus am schärfsten herauskehren, den derbsten und volksthüm-

lichsten, oder den verständig reflektirenden. Im Uebrigen giebt Shakespeare auch in der Komödie dem Idealismus sein Recht, sowohl dem heiterspielenden, als dem sittlich innigen, und hält für beide Schattirungen die ihnen angemessene Form fest. Wir haben schon gesehen, wie er für jene den Doggerel in veredelter Gestalt reproduzirt; daneben aber verwerthet er namentlich in den älteren Stücken in ausgiebigster Weise den gereimten jambischen Fünffüßler. Beide Arten haben noch das Uebergewicht in 'Liebes Leid und Lust'. Aber doch auch hier schon hat er zur eigentlichen Grundirung des Gemäldes das vorzugsweise dramatische Metrum, den blank-verse, gebraucht, der dann mehr und mehr auch in der Komödie die Herrschaft gewinnt.

Anderseits aber hatten Shakespeare und seine Zeitgenossen den prosaischen Dialog auch in die Tragödie eingeführt, ersterer zwar langsam und zögernd, in den ältesten Stücken noch gar nicht oder so gut wie gar nicht,[1]) aber in demselben Maße fortschreitend, wie sich seine Auffassung von der historischen Natur der Tragödie entwickelt, die nicht nur in den Höhen des Lebens und der menschlichen Gesellschaft, in den Thaten der Könige und Kriegshelden, sondern auch in den tiefern Schichten des Volks die treibenden Kräfte der Weltgeschichte suchen und aufweisen soll. Dies sind die in Prosa gehaltenen Volksscenen der Shakespeare'schen Tragödie, die ihr eine so charakteristische Färbung verliehen und ihr die heftigsten Angriffe eines einseitigen und mißverstandenen Klassicismus zugezogen haben. Allerdings machen sich jene historischen Kräfte und Ideen in diesen Schichten nur in roher, halbverstandner und verzerrter Weise geltend und darum ist es wahr, daß durch sie ein komisches Element in die Tragödie eingeführt und in Kontrast zu ihrem Ernst gesetzt wird, und wenn dies auf ungeschickte Weise geschieht, so muß es verletzen. Aber theils hatte sich das englische Publikum durch die Mirakelspiele bereits an diese Gegensätze gewöhnt, theils — und was für uns und für den absoluten Werth dieser Kunstschöpfung von viel größerer Bedeutung ist — war Shakespeare eben der Genius, welcher die Kontraste zur Erhöhung der tragischen Wirkung zu benutzen und im Gemüthe der Hörer zu versöhnen verstand. Er erzielte dadurch innerhalb des Rahmens eines und desselben Dramas den gleichen Erfolg, welchen auf der griechischen Bühne die Verbindung des Satyrdramas mit der tragischen Trilogie bezweckte und den Schiller in Wallensteins Lager unserm Verständniß in so glänzender und durchschlagender Weise erschlossen hat.

---

[1]) In König Johann gar nicht; in Titus Andronicus nur 4—5 Reihen —, aber auch nicht in Richard II. und im 1. und 3. Theil von Heinrich VI.

Das Verdienst nun aber, Shakespeare die passende Form für diese komischen Episoden geboten zu haben, die witzige und bewegliche Prosa nämlich, müssen wir Lilly gönnen. Denn für ihn war es in der That ein Wagniß, diese bisher auf der englischen Bühne unerhörte Redeweise dem Publikum zu bieten, und anderseits können wir unter den tragischen Erzeugnissen der ältern Zeitgenossen Shakespeare's keines mit Sicherheit anführen, das letzterem in der Mischung von Versen und Prosa vorangegangen wäre und als vermittelnd zwischen ihm und Lilly gestanden haben müßte.

Mögen nun aber auch einzelne andre sich dieser Formen schon kurz vor Shakespeare bedient haben, auf jeden Fall sehen wir dieselben genau um dieselbe Zeit sich fest setzen, als Shakespeare sein heimisches Stratford verließ, um im Mittelpunkt des englischen Lebens sich der Bühne zu weihen. Es ist mir unzweifelhaft, daß dies im Jahre 1586, dem 22. seines Lebens, geschehen sei, in demselben Jahre, in welchem Marlowe's Tamerlan zuerst über die Bretter ging. Er trat sofort mit dem Dichterkreis in Verkehr, der damals das Drama beherrschte und als dessen Hauptvertreter ich bereits Kyd, Lodge, Nash, Peele, Greene und Marlowe genannt habe. Sie standen alle ungefähr in denselben Jahren blühender Jugend. Kyd, wohl der älteste, etwa im Jahre 1555, Nash und Marlowe in einem Jahre mit Shakespeare (1564) geboren.

Von ihren Lebensumständen ist außerordentlich wenig, von denen Greene's durch seine eignen Konfessionen noch am meisten bekannt. Sie hatten aber viele Züge mit einander gemein, die auch ihren dichterischen Produktionen einen ähnlichen Charakter aufdrücken. Sie waren fast alle aus guten Familien, waren sämmtlich durch Universitätsstudien gebildet, hatten sämmtlich die Bühne als Schauspieler betreten, führten in London ein wildes, dissolutes und ausschweifendes Leben, das sie zeitweise in Noth und Elend versetzte und ihren frühzeitigen Tod herbeiführte. Keiner, dessen Todesjahr wir kennen, hat das 40. Lebensjahr überschritten. Greene bietet das jammerhafteste Beispiel unter diesen problematischen, man darf fast sagen, catilinarischen Existenzen. Er hatte in Cambridge studirt, sich ursprünglich der geistlichen Laufbahn gewidmet, sich mit einem liebenswürdigen und schönen Mädchen aus gutem Stande verheirathet, sie in Stich gelassen und sich einige Jahre auf dem Kontinent herumgetrieben, namentlich in Frankreich und Italien, wo seine lasterhaften Neigungen Nahrung und Ausbildung fanden. Im Jahre 1588 nach London zurückgekehrt, versuchte er es mit der Bühne als Schauspieler, lebte aber größtentheils von der Feder, bald in Saus und Braus, bald in Jammer und Noth, bald zerknirscht seine Sünden bereuend, aber ebenso rasch wieder darin zurückfallend und starb im Jahre

1592 in Folge einer Schlemmerei im äußersten Elend, wörtlich auf einem Lager von faulem Stroh von seinen Freunden verlassen, nur von seiner mitleidigen Hauswirthin, einer armen Schusterfrau, gepflegt, die ihn auf ihre Kosten bestatten ließ und einen Lorbeerkranz auf seinen Sarg legte.

Wir haben aus seinen letzten Lebenswochen eine seltsame Schrift unter dem barocken Titel: 'Eines Groten werth Verstand für eine Million Reue gekauft', ein zerknirschtes Selbstbekenntniß, aus manchen Gründen widerwärtig zu lesen, aber im höchsten Grade interessant wegen des Aufschlusses, den es uns über das Treiben der dramatischen Genossenschaft jener Zeit und wegen der Andeutungen, die es uns über Shakespeare's Stellung zu derselben giebt.

Der junge Dichter von Stratford, wiewohl er sich keiner Abstammung aus angesehenem Hause und keiner so regelmäßigen und gründlichen wissenschaftlichen Vorbildung rühmen konnte, wie die anderen dramatischen Größen des Tages, überragte sie doch wie in allen übrigen Stücken, so in Charakterfestigkeit, sittlicher Haltung und ehrenhaftem bürgerlichen Sinn. Obwohl er aus Gründen, die noch keineswegs aufgeklärt sind, Frau und Kind in Stratford zurückgelassen hatte, sorgte er doch für die Seinen auf das redlichste und vergaß über seine idealen Lebensziele nicht die Pflichten, welche das materielle Dasein als Grundlage jeder geistigen Entwickelung von dem sterblichen Menschen erheischt. In der That ist er aus jener jugendlichen Dichtergenossenschaft der einzige, der aus dem Erlös seiner Thätigkeit als Dramatiker, Schauspieler und Theaterdirektor seine ursprünglich sehr prekären häuslichen Verhältnisse Schritt für Schritt ordnete und besserte und seine letzten Lebensjahre in Wohlhabenheit und reichlich verdienter Muße im Schooß der Seinen verbrachte. Als er im Jahre 1616 allerdings immer noch zu früh aus dem irdischen Leben schied, war von allen jenen hochstrebenden Jugendgenossen der endenden 80. Jahre längst keiner mehr übrig.

Es ist möglich, daß auch die äußere noble Haltung und sichere Stellung, die Shakespeare dem Dichterkreise gegenüber einnahm, die Mißgunst eines so verkommenen Subjektes, wie Greene, reizte. Sicher aber ist es, daß er die geistige Ueberlegenheit des neu aufgehenden dramatischen Gestirns bitter empfand und sie mitten unter den weinerlichen Ergüssen seines Armensünderbewußtseins in hämischer Weise herabzuziehen beflissen war. Nachdem er die Sündhaftigkeit seines Lebens im Allgemeinen, aber besonders seiner Thätigkeit für die Bühne bejammert hat, wendet er sich mit folgenden Warnungsworten an seine Freunde[1]:

---

[1]) Greene's Groats-Worth of Wit, bought with a Million of Repentance. 1592.

'Ihr alle drei (Marlowe, Lodge, Peele) seid niedrig gesinnte Menschen, wenn mein Elend Euch nicht zur Warnung und Umkehr dient; denn Keinem unter Euch haben die Kletten so angehangen wie mir, diese Puppen mein' ich, die durch unsern Mund reden, diese Possenreißer, die in unsern Farben prangen. Ist es nicht seltsam, daß Ihr, denen sie auch Alle verpflichtet gewesen, ebenso von ihnen verlassen sein würdet, wenn Ihr Euch in meiner Lage befändet? Ja, traut ihnen nicht: denn unter ihnen ist ein Krähen-Emporkömmling (an upstart crow), der sich mit unsern Federn schmückt und mit seinem Tigerherzen, gehüllt in Schauspielerhaut ('With his tigers heart, wrapt in a players hide', Parodie von Shakespeare 3, Heinrich VI. O tigers heart wrapt in a woman's hide) glaubt seinen Bombast von Blankversen ebenso gut von sich geben zu können, wie der beste von Euch, und als ein absoluter Johannes Factotum sich für den einzigen Bühnen-Erschütterer (Shake-scene, parodische Anlehnung an Shake-spear) im Lande hält.

The first part of the contention of the two famous houses of York a. Lancaster. — H. VI.

O, wie möchte ich Euch bitten, daß Ihr Euern seltenen Geist in nützlicheren Bahnen verwendet und diese Affen Euern vergangenen Glanz nachahmen laßt und sie künftig nicht mehr mit Euern bewunderten Erfindungen bekannt macht.'

Daß diese unfreundliche Stimmung des verbitterten Mannes gegen Shakespeare keineswegs von allen seinen Berufsgenossen getheilt wurde, geht aus einer Bemerkung des zu seiner Zeit fruchtbaren Dramatikers Chettle hervor, von dessen eignen Produktionen nur wenig und Unbedeutendes übrig geblieben ist. Chettle hatte nämlich das Greene'sche Pamphlet nach dem Tode des Verfassers herausgegeben, aber zuvor die härtesten und anstößigsten Stellen gestrichen.

Er sagt nun in einer wenig späteren Schrift in Beziehung auf Marlowe und Shakespeare: 'Mit keinem von den beiden, die sich hier beleidigt fühlen, war ich persönlich bekannt. Auch liegt mir nichts daran, mit dem ersteren jemals bekannt zu werden. In Bezug auf den andern (Shakespeare), den ich damals nicht so schonte, wie ich es seitdem wünschte, gethan zu haben, da ich immer die Hitze lebender Schriftsteller zu mäßigen gesucht habe, und ich bei der Herausgabe der Schrift eines Verstorbenen (namentlich in diesem Fall) nach meinem eignen Ermessen hätte verfahren können, — mit Bezug auf diesen andern thut es mir ebenso leid, daß ich dies unterlassen habe, als wenn die Schuld

des Autors meine eigne Schuld wäre, da ich selbst erkannt habe, daß seine (Shakespeare's) Führung ebenso höflich und anständig ist, wie er ausgezeichnet ist in den Eigenschaften seines Berufs. Außerdem haben mir verschiedene höchst ehrenwerthe Männer von seiner Offenheit im Verkehr berichtet, welche seine Rechtschaffenheit bezeugt, und von seinem feinen Witz, der seiner Kunst zur Empfehlung dient.'

Jene Stelle der Greene'schen Schrift hat noch dadurch eine besondere Wichtigkeit, daß sie in scharfer und boshafter Weise die eigenthümliche Art des poetischen Schaffens beleuchtet, durch welche Shakespeare namentlich in den ersten Jahren seiner dramatischen Thätigkeit seine Kräfte übte. Auch für uns hat sie etwas Auffallendes, war aber in jener Zeit durchaus nichts Ungewöhnliches und hat in der That die herrlichsten Früchte für die dramatische Dichtkunst rasch zur Reife gebracht. Shakespeare bemächtigte sich nämlich solcher Stücke seiner Vorgänger, deren Sujet glücklich gewählt war, und die sich daher schnell den Beifall des Publikums gewonnen hatten. Er behielt die Grundzüge ihrer Anlage bei, arbeitete sie aber formell so vollständig um, daß sie durchaus den Stempel seines Genius tragen und als sein volles Eigenthum zu betrachten sind. Wenn er hin und wieder vielleicht auch eine glückliche Wendung seiner Grundlage beibehielt, so kann das ebenso wenig als ein Plagiat angesehen werden, wie die Wiedergabe einer glücklichen Phrase aus einer historischen oder novellistischen Quelle, welche die größten Dramatiker aller Zeiten als ihr gutes Recht, wo nicht als ihre poetische Pflicht betrachtet haben. Die wenigen Stücke, bei denen wir noch jetzt in der glücklichen Lage sind, die dramatische Quelle mit Shakespeare's Ueberarbeitung vergleichen zu können, werden uns die erwünschteste Gelegenheit bieten, die unendliche Ueberlegenheit des jugendlichen Meisters über die handwerksmäßige Routine des trivialen Dramenfabrikanten darzuthun.

Neben Greene, dessen haltungslose Schwäche sich auch in der außerordentlichen Ungleichheit seines dramatischen Stiles ausspricht, verdient noch eingehendere Betrachtung der weitaus bedeutendste Dichter jenes Kreises, in mancher Beziehung das Gegentheil von Greene, Christoph *Marlowe*. Auch er hatte in Cambridge studirt und sich den Magistergrad erworben, auch er ergab sich in London einem wilden und leidenschaftlichen Leben, er aber, der eigentliche Führer dieser Sturm- und Drangperiode ist in seiner Wildheit und Unbändigkeit konsequent gewesen. Wie er gelebt hatte, starb er, gewaltsam, an einer Verwundung, in einem Handgemenge davongetragen, in welchem er auf seinen Nebenbuhler bei einem nicht saubern Liebeshandel den Dolch gezückt hatte, im Jahre 1593, noch nicht 30 Jahre alt.

Das Gewaltsame, Maßlose, Titanenhafte, das sich in allen seinen Dichtungen ausprägt, wird doch formell durch den Vers einigermaßen gebändigt und gezügelt. Die Einführung dieses Verses, des blank-verse auf die Volksbühne, ist, wie schon bemerkt, epochemachend für das Drama gewesen. Aber auch dieser Vers hat bei ihm durch die Eintönigkeit seines stets männlichen Ausganges etwas gewaltsam Hartes an sich, das Shakespeare zwar in seinen ersten Dramen gewissenhaft als überlieferte Regel festhält, aber im Fortschritt seiner selbständigen Kunstentwickelung mehr und mehr durch weibliche Versschlüsse ermäßigt, bis er endlich die Fessel des willkürlichen Gesetzes gänzlich abwirft. Es ist hier nicht der Ort nachzuweisen, wie aus der Statistik dieser allmählich sich vollziehenden Umwandlung ein fast untrüglicher chronologischer Maßstab für die Entstehungszeit der Shakespeare'schen Dramen gewonnen werden kann.

Schwieriger und complicirter ist die Frage nach den Differenzpunkten des poetischen *Stiles*. Denn der Stil ist der Mensch, und so himmelweit daher Shakespeare gerade in dieser Beziehung sich von seinen unmittelbaren Vorgängern und Nachfolgern unterscheidet, so wenig ist es doch möglich, ohne eine umfangreiche und in das Einzelste eindringende Untersuchung diesen Unterschied nachzuweisen. Es ist zwar leicht gesagt, daß die ganze Generation der siebziger und achtziger Jahre, die mit ihren Nachzüglern noch lange neben Shakespeare hergeht, durch überherodischen Schwulst, weit hergeholte Gleichnisse, pointirten Euphuismus und ein pedantisches Haschen nach Gelehrsamkeit sich kenntlich macht.

Damit ist aber die Frage bei weitem nicht erschöpft — um so weniger als Shakespeare im Beginne seiner dramatischen Laufbahn nicht völlig frei von diesen Maßlosigkeiten ist — und da anderseits der *Stil* seine tiefen Wurzeln hat in der lebensvollen Auffassung der sinnlichen und geistigen Erscheinungen der Außenwelt und in der Fähigkeit, den daraus geschöpften Anschauungen ihren überzeugenden und ergreifenden Ausdruck zu geben — und daher mit dem, was wir Erfindung nennen, sich auf das innigste berührt, ja unzertrennlich verwachsen ist.

Viel wirksamer für diesen Zweck und unmittelbar überzeugend ist die Vergleichung älterer von unserm Dichter neu bearbeiteter Stücke mit diesen Bearbeitungen selbst.

Leider sind uns davon nur zwei von unbekannten Verfassern erhalten: die ältere Form von *König Johann* und von 'der Widerspenstigen Zähmung'.

Ich wähle zum Vergleich das Vorspiel des letzteren, theils weil es ein relativ abgeschlossenes Ganzes bildet, theils weil es ein Beispiel vom

Stil der Komödie bietet, die ich von meinen späteren Erörterungen auszuschließen gezwungen bin.

Wenn der Ausdruck theilweis sehr roh erscheint, so ist gerade die Darlegung dieser Rohheit unentbehrlich, um daran den Gegensatz der Shakespeare'schen Umarbeitung ermessen zu lassen. Ich gestehe jedoch, daß ich sie einigermaßen ermäßigt habe, um sie vortragbar zu machen.

Neben der Rohheit in den Prosapartien fällt in den Versen die Durchsetzung mit gesuchten und erhaben klingen sollenden Redefloskeln auf, die in solcher Umgebung geradezu abgeschmackt sind. Sie erinnern an Marlowe, aber selbst diesem sind sie doch nicht zuzutrauen.

Was soll man z. B. sagen, wenn in dem in der Shakespeare'schen Bearbeitung verloren gegangenen Schlußstück der *Hausknecht* so seine Rede beginnt:

'Jetzt, da das Dunkel weicht der schwarzen Nacht
Und der krystallne Himmel dämmernd tagt'. —

Aber auch der folgenden Probe fehlt es nicht an dergleichen Absurditäten:

Die Scene beginnt damit, daß der Küfer den betrunknen Schlau aus der Thür wirft.

Küfer. Besoff'ner, schmieriger Schuft; geh', packe dich
Und leere deinen Magen anderswo.
In diesem Hause schläfst du nicht heut Nacht.

Schlau. Dideldum! Potz Sackerlot! Küfer, ich wamse dich durch. Noch ein Topf voll! Alles bezahlt, siehst du, ich trink' auf meine eigne Instegation. Omne bene. Hier will ich eine Weile liegen, he, Küfer, he! Füll' mir 'nen frischen Krug! — He, ho, hier liegt's sich warm! (Schläft ein.)

(Ein Lord mit Gefolge kommt von der Jagd.)

Lord. Jetzt, da das düstre Schattenbild der Nacht
Sich sehnend nach Orion's feuchtem Blick
Zum Himmel von den Antipoden springt
Und mit dem Pechhauch schwarz den Aether färbt
Und dunkle Nacht hüllt das Krystall-Gewölb,
So brechen wir die Jagd für heute ab.
Koppelt die Hund' und eilt mit mir nach Haus,
Sagt auch dem Jäger, daß er gut sie füttre;
Wir haben heut es alle wohl verdient.
Doch still! Was für ein Kerl liegt hier im Schlaf?
Vielleicht wohl todt; seh' Einer, was ihm fehlt!

Diener. Mylord, er schläft nur in Betrunkenheit,
Der Kopf ist ihm zu schwer für seinen Leib;
Er hat so viel getrunken, daß er nicht weiter kann.
Lord. Pfui, wie der schuft'ge Knecht vom Trinken stinkt!
Ho! Auf da, Bursche. Was? So fest im Schlaf?
Geht, nehmt ihn auf und tragt ihn in mein Haus.
Doch tragt ihn sacht, daß ihr ihn nicht erweckt.
Macht Feuer an in meinem besten Zimmer
Und setzt ein köstlich Mahl ihm auf den Tisch,
Und zieht ihm meine besten Kleider an.
Dann setzt ihn an den Tisch auf einen Stuhl;
Ist das geschehn, und er ermuntert sich,
So tön' ihm himmlische Musik ins Ohr.
Geht, zwei von euch, und tragt ihn fort von hier;
Dann sag' ich euch, was ich mir ausgedacht:
Seht jedenfalls zu, daß ihr ihn nicht weckt.
(Zwei Diener mit *Schlau* ab.)
Nehmt meinen Mantel; gebt 'nen andern mir.
Wir sind Genossen: redet so mich an;
Wir warten Alle dem Betrunknen auf,
Sehn sein Gesicht uns an, wenn er erwacht
Und sich so angezogen sieht und hört,
Wie himmlische Musik in's Ohr ihm tönt
Und er ein solches Mahl vor sich erblickt.
Er denkt gewiß, daß er im Himmel ist.
Doch woll'n wir um ihn sein, wenn er erwacht!
Und nennt ihn ja Mylord bei jedem Wort!
Du bietest ihm ein Pferd zum Reiten an,
Du Hund' und Falken, wenn ihm Jagd beliebt;
Ich frag' ihn, wie er sich zu kleiden wünscht.
Was er auch sagt, habt Acht, daß ihr nicht lacht,
Nein, macht ihm immer weis, er sei ein Lord.
(Diener tritt ein.)
Diener. Gefällt's Euer Gnaden, Eure Schauspieler sind da
Und stehn Eu'r Gnaden zu Befehl bereit.
Lord. Das paßt so gut wie möglich; sag', daß sich
Zwei oder drei hieher verfügen gleich.
Ich mache mich als Diener jetzt bereit;
Sie sollen vor ihm spielen, wacht er auf.
(Zwei Schauspieler mit Packeten treten auf.)
Nun, Burschen, was für Stücke habt ihr?

Sanders. }
1. Schausp. } Mylord, 'ne Tragicalie steht zu Dienst,
Auch 'ne Comödität und — was Ihr wollt.
2. Schausp. Komödie heißt es. Wahrhaftig, du blamirst uns.
Lord. Und wie heißt eure Komödie?
Sanders. Mylord; der Widerspänst'gen Zähmung heißt sie; ja.
Es ist eine gute Lehre für uns, die wir verheirathet sind.
Lord. Der Widerspänst'gen Zähmung; das ist schön.
Macht euch in aller Eile fertig, gleich
Zu spielen heut vor einem fremden Lord.
Sagt, ihr seid seine Diener, ich thu's auch.
Er ist etwas verrückt; was er auch sagt,
Laßt es nicht bringen euch aus dem Context.
Du, Bursche geh, und mach' dich fertig gleich,
Verkleid' als eine schöne Dame dich;
Und wenn ich rufe, komm sofort herbei.
Ich mach' indeß ihm weis, du seist sein Weib;
Treib Spaß mit ihm, schließ ihn an deine Brust.
Knabe. O fürchtet nichts; ich will ihn hätscheln, Herr
Als wäre sterblich ich in ihn verliebt.
Lord. Jetzt geht, ihr Herrn, und macht euch auch bereit;
Denn ihr sollt spielen gleich, wenn er erwacht.
Sanders. O prächtig, Tom, wir sollen spielen vor
Einem verrückten Lord; komm und mach' rasch.
Nimm einen Lappen, putz dir deine Schuh';
Ich spreche für die Requisiten erst.
Mylord, Wir brauchen 'nen Schöpsenbraten als Requisit
Und ein bißchen Essig, damit der Teufel brüllt.
Lord. Gut, gut! Sorg, daß an nichts es fehle, Bursch. (Alle ab.)
(Eine Tafel wird hereingebracht, gut besetzt. Zwei Diener tragen Schlau auf einem Armstuhl herein; er ist prächtig gekleidet. Musik.)
1. Diener. So! geh' und rufe jetzt Mylord herein,
Sag ihm, daß Alles nach Befehl besorgt.
2. Diener. Du setze Wein inzwischen auf
Ich will jetzt gehn und bringe gleich Mylord.
(Lord und Diener treten auf.)
Lord. Ist Alles fertig?
1. Diener. Ja, Mylord.
Lord. Nun denn, so macht Musik, ich weck' ihn auf.
Thut Alle, wie ich euch zuerst gesagt.
Mylord, Mylord! Er schläft sehr fest. Mylord!

Schlau (wacht auf). Küfer, etwas Dünnebier! He, ho!
Lord. Hier 'st Wein, Mylord, der reinste Rebensaft!
Schlau. Was für 'n Lord?
Lord. Für Ew. Gnaden, Mylord.
Schlau. Wer? Ich? bin ich ein Lord? Hurrje! Was für 'nen feinen Putz hab' ich an!
Lord. Viel feinre Kleider hat Ew. Gnaden noch;
Wenn Ihr befehlt, hol' ich sogleich sie her.
Will. Wenn Ew. Gnaden auszureiten wünscht,
Hol' ich ein muntres Pferd von schnellerm Schritt
Als Pegasus in allem seinen Stolz,
Der pfeilschnell über Persiens Ebnen flog.
Tom. Geliebt's Ew. Gnaden auf die Jagd zu gehn?
Gekoppelt stehn die Hunde vor der Thür;
Die überholen leicht das Reh im Lauf
Und hetzen selbst den Tiger außer Athem.
Schlau. Meiner Seel', ich glaube selbst, ich bin ein Lord.
Wie heißt Du?
Lord. Simon, mit Ew. Herrlichkeit Verlaub
Schlau. Simon, oder Simion, das ist so viel
Wie Sieh mi on und Sieh mich an.
Erst streck die Hand aus, fülle mir den Krug,
Dann gieb mir deine Hand. Bin ich ein Lord?
Lord. Ja, gnäd'ger Herr, und Dero gnäd'ge Frau
Hat lang' geweint, weil Ihr abwesend wart.
Nun seht, wie sie sich freut! da kommt sie her,
Zu Eurer Rückkehr Euch zu gratuliren.
(Knabe in weiblichen Kleidern tritt auf.)

Schlau. Sim, ist sie das?
Lord. Ja, Mylord.
Schlau. Mein Six, 'ne hübsche Dirne! Und wie heißt sie?
Knabe. O wollte doch mein theurer Herr geruhn
Mich anzusehn und endlich doch einmal
Aufhören mit den Fieber-Phantasien.
Wär' ich doch so beredt, daß ich nur halb
In Worten schilderte, was ich zu thun
Bereit bin, traun, Ihr schenktet Mitleid mir.
Schlau. Hier liebe Frau! Willst du ein Stück Brod essen?
Komm, setz dich auf mein Knie. Sim, trink ihr eins vor,
Sim, denn ich will gleich mit ihr fort.

Lord. Gefällt's Ew. Gnaden, Eure Komödianten
Sind da und in Bereitschaft für ein Spiel.
Schlau. Ein Spiel, Sim? Prächtig! Sind es meine Komödianten?
Lord. Ja, Mylord.
Schlau. Ist kein Hanswurst dabei?
Lord. Doch, Mylord.
Schlau. Wann woll'n sie spielen, Sim?
Lord. Wann Ew. Gnaden wünscht; sie sind bereit.
Knabe. Ich will selbst gehn, Mylord, und ihnen sagen,
Sie sollen gleich beginnen mit dem Spiel.
Schlau. Schön, aber denkt dran, daß Ihr wiederkommt.
Knabe. Auf Ehre, gnäd'ger Herr, ich laß Euch nicht allein.
Schlau. Komm, Sim, wo sind die Komödianten? Sim, bleib bei mir. Wenn sie spielen, wollen wir sie austrommeln und auspfeifen, daß sie aus dem Texte kommen.
Lord. Gleich ruf' ich sie, Mylord. He! Wo seid Ihr? kommt!

Hier schließt das Vorspiel des Ungenannten. Ist auch Manches nicht übel darin, so wird es doch von den Ungehörigkeiten und Platitüden überwuchert. Der Gegensatz zu Shakespeare aber ist handgreiflich. Dieser ermäßigt das Widerwärtige in der Erscheinung des Trunkenbolds durch wirklichen Humor und zeigt seine Welt- und Menschenkenntniß, indem er den Lord natur- und sachgemäß sprechen läßt. Sein Euphuismus im Gespräch mit Schlau ist beabsichtigt und als Spaß gemeint. Gleich die Rückkehr von der Jagd ist voller Leben, Bewegung und Individualisirung. Demnächst das Gespräch mit den Schauspielern. Der dort genannte *Soto* ist offenbar eine Figur aus einem verloren gegangnen Stück.

Lord. Ich sage, Jäger, pfleg' die Hunde gut!
Leg' Bergmann an die Lein'; er schäumt ums Maul
Und kopple Mohr zusammen mit der Bracke.
Sahst du nicht, Bursch, wie prächtig an dem Zaun
Bello die kalte Fährte wieder fand?
Ich gebe nicht den Hund für 20 Pfund!
1. Jäger. O, Waldmann ist so gut wie er, Mylord.
Er schlug hell an, als Alles schon verloren
Und zweimal fand er heut die schwächste Spur;
Glaubt mir, ich zieh' ihn noch dem andern vor.
Lord. Du bist nicht klug; wär' Echo nur so flink,
Mehr als ein Dutzend solcher schätzt' ich ihn;
Nun, füttre sie nur gut und sieh' nach Allem;
Denn morgen will ich wieder auf die Jagd.

Er findet den Trunkenbold und trifft seine Anordnungen mit viel mehr Individualisirung als im Original. Dann Trompetenstoß.

Geh' Bursche, sieh' was die Trompete meint;
Vielleicht, daß auf der Reis' ein hoher Herr
Sich diesen Platz zum Rasten ausersehn.
Sag an, wer ist's?

Dien. Mit Euer Gnaden Gunst Schauspieler bieten ihre Dienste an.

Lord. Führ' sie hieher. — Willkommen, gute Leute.

1. Schausp. Wir danken Ew. Gnaden.

Lord. Denkt ihr bei mir zu bleiben heute Nacht?

2. Schausp. Wenn Euer Gnaden unser Dienst gefällt —

Lord. Von Herzen! Ja, den Burschen kenn' ich noch,
Er gab einst eines Pachters ält'sten Sohn;
Da wo so hübsch du um das Fräulein warbst,
Der Nam' ist mir entfallen. Doch dein Spiel
War recht natürlich, treu und sachgemäß.

1. Schausp. War es nicht *Soto*, den Ew. Gnaden meint?

Lord. Ganz recht, der war's; du spieltest trefflich ihn
Ihr kommt mir um so mehr zur rechten Zeit,
Als eben einen Spaß ich mir erdacht,
Bei dem ihr helfen könnt mit euerm Witz.
Ein Lord ist hier, der wird euch spielen sehn;
Allein ich fürcht', ihr kommt mir aus dem Text,
Daß, wenn sein seltsam Wesen ihr bemerkt
(Noch niemals sah Mylord ein Bühnenstück)
Ihr ausbrecht in zu große Heiterkeit
Und bei ihm anstoßt. Denn verlaßt euch drauf,
Wenn ihr nur lächelt, wird er ärgerlich.

1. Schausp. Sorgt nicht, Mylord; wir halten uns in Zaum,
Schnitt' er die lächerlichste Fratze gleich.

Lord. Geh' führ' sie in die Leutestube, Bursch,
Und heiße freundlich sie willkommen dort
Und spare nichts, was nur mein Haus vermag.
(Schauspieler ab).
Hol meinen Pagen, Bártholoméus her,
Laß ihn sich kleiden ganz in Damentracht,
Dann führ' ihn in des Trunkenbolds Gemach
Dien' ihm mit Ehrfurcht; nenn' ihn gnäd'ge Frau,
Sag' ihm von mir, wenn meine Gunst ihm lieb,
Geberd' er sich mit Anstand und mit Takt,
So wie er gegen ihre Eheherr'n

Sich edle Frauen je benehmen sah:
So zeig' er diesem Trunkenbold Respekt.
Mit sanfter Stimme, tief vor ihm geneigt
Beginn' er: Was befiehlt mein theurer Herr,
Worin Eu'r Weib getreu und ehrfurchtsvoll
Euch Lieb' erweis' und Dienstbeflissenheit?
Dann mit Umarmung und inbrünst'gem Kuß
Und schmachtend an die Brust sein Haupt geschmiegt,
Wein er wie überwältigt von der Lust,
Daß sein Gemahl ihm wieder hergestellt,
Der selber sich nicht kennend vierzehn Jahr
Für einen bettelhaften Strolch sich hielt.
Versteht der Knabe nicht die Weiberkunst,
Die auf Kommando Thränenschauer regnet,
So leistet eine Zwiebel guten Dienst,
Die heimlich eingehüllt in's Taschentuch
Die Augen sicher unter Wasser setzt.
Besorge dies, so schleunig du's vermagst,
Ich gebe weitre Weisung dir alsdann. (Diener ab.)
Ich weiß, der Knabe ahmt den feinen Takt
Gang, Stimm' und Haltung einer Dame nach.
Ich freue mich, wenn er Gemahl ihn nennt,
Und wie mit seiner Lachlust Jeder kämpft,
Wenn er dem plumpen Bauer huld'gen muß.
Jetzt zur Berathung: Meine Gegenwart
Mag ihre überlustige Laune dämpfen,
Sie schlüge ohne dies wohl über'n Strang.

Scene II.

Schlau (erwachend). Um Gottes Willen, einen Krug Dünnbier!

1. Diener. Befiehlt Ew. Herrlichkeit ein Glas Sect?

2. Diener. Geliebts Ew. Gnaden von diesem Eingemachten zu kosten?

3. Diener. Welches Gewand wünscht Ew. Gnaden heut zu tragen?

Schlau. Ich bin Christoph Schlau, nennt mich nicht Herrlichkeit. Ich habe mein Leben keinen Sect getrunken, und wollt Ihr mir Eingemachtes geben, gebt mir gepökeltes Rindfleisch. Fragt mich nicht, was für ein Gewand ich tragen will. Ich habe nicht mehr Jacken als Rücken, nicht mehr Strümpfe als Beine, nicht mehr Schuhe als Füße; nein, manchmal mehr Füße als Schuhe, oder solche Schuh', daß meine Zehen durch's Oberleder gucken.

Lord. Gott nehme diesen Wahn von Euer Gnaden,
O daß ein mächt'ger Herr, so edeln Bluts
Von solchem Reichthum und so hoch geehrt
Von solchem bösen Geist besessen ist!

Schlau. Was? Wollt Ihr mich toll machen? Bin ich nicht Christoph Schlau, des alten Schlau Sohn, von Burton-Heath, von Geburt ein Hausirer, von Erziehung ein Hechelmacher, durch Verwandlung ein Bärenführer und nach meiner gegenwärtigen Profession ein Kesselflicker? Fragt Marianne Hacket, die dicke Bierwirthin von Wincot, ob sie mich nicht kennt. Wenn sie sagt, ich stehe ihr nicht mit vierzehn Stüber für Merzenbier am Kerbholz, so kerbt mich an als den lügenhaftesten Schurken in der Christenheit. Was! Ich bin nicht verdreht! Hier ist — —

1. Diener. O, das ja ist's, was Eure Gattin härmt.

2. Diener. O, das ja ist's, was Eure Diener schmerzt.

Lord. Deshalb scheu'n die Verwandten Euer Haus
Durch Euren wunderbaren Wahn verjagt.
O, edler Herr, denkt Euers hohen Stamms,
Den alten Sinn ruft aus dem Bann zurück
Und bannet diesen schnöden niedern Traum.
Seht, alle Diener warten ihres Amts!
Die Pflicht will jeder thun nach Euerm Wink.
Wollt Ihr Musik? so horcht, Apollo spielt!
Im Käfig singen zwanzig Nachtigallen.
Sagt, wollt Ihr schlafen? Eurer harrt ein Bett
Weicher und sanfter als das üpp'ge Pfühl,
Das für Semiramis man einst erfand.
Wollt Ihr lustwandeln? Blumen streu'n wir Euch.
Reiten? Ein Roß wird Euch sogleich gezäumt,
Des Riemzeug ganz von Gold und Perlen starrt.
Den Reiher beizen? Deiner Falken Flug
Besiegt die Morgenlerchen; Willst Du Jagd?
Der Himmel dröhnt von Deiner Meute Schall
Und weckt das schrille Echo in der Schlucht.

Nachdem ihm noch mehrere Details von dem glücklichen Leben, das seiner wartet, gegeben sind, besonders von der Sehnsucht, mit welcher die liebende Gattin seiner wartet, fängt er an, sich in seine Lage zu finden; aber nicht ganz ohne Zweifel.

2. Diener. Seit funfzehn Jahren wart Ihr wie im Traum,
Und wachtet Ihr, so war's, als ob Ihr schlieft.

Schlau. Seit funfzehn Jahren! Blitz, ein hübscher Schlaf!
Sprach ich denn gar nichts in der ganzen Zeit?
1. Diener. O ja, Mylord, doch lauter dummes Zeug!
Obgleich Ihr hier im schönsten Zimmer lagt,
Doch sagtet Ihr, man werf' Euch aus der Thür;
Und schaltet auf die Wirthin, drohtet ihr,
Sie zu verklagen bei dem Landgericht,
Weil nie sie schenkte aus geaichtem Maß
Dann rieft Ihr wieder nach Cäcilie Hacket.
Schlau. Ja, ja, der Wirthin Tochter hieß man so.
3. Diener. Ei, Herr, Ihr kennt solch Mädchen nicht noch Haus,
Noch solche Leute, die Ihr hergezählt:
Als Steffen Schlau, den alten Knaps von Cleev
Und Peter Torf und Heinrich Pimpernell
Und zwanzig Namen mehr von solchem Volk,
Das niemals lebte und die Niemand kennt.
Schlau (endlich bekehrt): Nun, Gott sei Dank für unsre Besserung.
Alle. Amen.

Bei der Begegnung mit seiner Frau benimmt er sich noch ziemlich tölpelhaft aber nicht ohne Witz. Als ihm die Schauspieler angekündigt werden, ist er es, der mit einem Anflug von versuchter Vornehmheit Komödie in Komöditàt verdreht. Solche Propositionen, wie der Tölpel des alten Spieles — Austrommeln u. dergl. wagt er in Gegenwart seiner vermeintlichen Lady nicht zu machen, nimmt vielmehr die Sache von der besten Seite und spielt in seiner Weise den Angenehmen.

Kommt, Madam Frau, setzt Euch an meine Seite.
Wir kommen nicht so jung zusammen mehr.

Ebenso lehrreich ist der folgende Vergleich: Marlowe and Nash: The tragedy of Dido, Queen of Carthage, Akt II, p. 254 Dyce.

Zuletzt kam Pyrrhus, grimm und voller Wuth,
Sein Harnisch troff von Blut; auf seinem Speer
Das Haupt von Priam's jüngstem Sohn, zerfetzt
Und hinter ihm sein Myrmidonen-Troß,
Sprüh-Feuer-Klumpen in der Mörderfaust,
Um zu entflammen Troja's Leichenbrand,
Sie schrien, mich rings umdrängend: 'Der da ist's'.

Doch Mutter Venus um mein Heil besorgt
Entriß mich dem verschlung'nen Knäul des Schwarms,
Daß ich des wilden Pyrrhus Wuth entkam.
Der rannte dann zum königlichen Schloß
Und fand an Jovis Altar Priamus.
An seinem welken Hals hing Hekuba,
Und beide, Hand in Hand, zerschlugen sich
Die Brüst' und fielen nieder auf den Grund.
Doch der erhebt des Schwertes Spitze rasch
Starrt in ihr Antlitz mit Megära's Blick,
Und jeder Blick droht tausendfachen Tod.
Und bebend sprach zu ihm der greise Fürst:
'Achilles' Sohn, bedenke, wer ich war,
Ich hatte funfzig Söhne; sie sind todt.
Ich war Herr meines Glücks; mein Glück entfloh.
König von Troja; Troja steht in Brand.
Jetzt König nicht, nicht Vater mehr, noch Herr
Fleh' ich Elender um mein Leben doch.
O laß mich leben, Held Neoptolem!'
Doch seiner Thränen lachend, ungerührt
Trat auf die Brust der Henker ihm und hieb
Die noch zum Flehn erhob'nen Händ' ihm ab.

— — —

Die Kön'gin rasend fuhr ihm in's Gesicht,
Schlug fest die Nägel in die Augen ein
Und hemmt' ein Weilchen so des Gatten Tod.
Doch die Soldaten, bei den Fersen sie
Anpackend schleudern sie weit durch die Luft;
Als ihr Geheul zum wunden König scholl,
Erhob die matten kranken Glieder er
Und wollte ringen mit Achilles' Sohn,
Vergessend, daß die Händ' ihm abgehau'n.
Doch der verächtlich schwang sein Schwert herum,
Von dessen Luftzug Priam niederfiel.
Da schlitzt' er von dem Nabel bis zum Kinn
Den Greis auf; wie der schnappt zum letztenmal,
Zog Jovis Marmorbild die Stirne kraus,
Als ekl' es ihn vor Pyrrhus' Missethat.
Doch der nahm unerschreckt Achills' Panier
Und taucht' es in des Königs kaltes Blut,

Und in die Straßen rannt' er im Triumph,
Durch die vor Leichen er nicht konnte gehn.

Shakespeare's Hamlet II, 2, 474 ff.

Der rauhe Pyrrhus, Er, deß dunkle Rüstung,
Schwarz wie sein Vorsatz, jener Nacht glich, da
Versteckt er lag im unheildroh'nden Roß,
Hat jetzt die furchtbar schwarze Wehr betüncht
Mit graus'rer Wappenfarbe; völlig roth
Von Kopf zu Fuß; entsetzlich übermalt
Mit Blut von Vätern, Müttern, Töchtern, Söhnen:
Gedörrt anbackend durch der Straßen Brand,
Die grimmes und verruchtes Licht verlieh'n
Zu ihrer Herren Mord. Von Wuth und Gluth
Geröstet, mit geronnenem Blut beklebt,
Mit höllischen Karfunkel-Augen sucht
Pyrrhus den Altherrn Priam; findet ihn,
Wie er zu kurz haut nach dem Feind; dem Arm
Sträubt sich sein altes Schwert; es fällt und liegt
Den Dienst versagend. In ungleichem Kampf
Stürzt Pyrrhus auf ihn ein, holt grimm weit aus;
Schon vom Gesaus' und Hauch des grausen Schwert's
Sinkt der entnervte Greis hin. — Ilium,
Selbst herzlos, fühlt den Schlag; sein flammend Haupt
Bückt sich zum Grund; sein fürchterlicher Krach
Schlägt Pyrrhus' Ohr in Fesseln. Sieh' sein Schwert,
Das schon sich senkt auf des ehrwürd'gen Priam
Milchweißes Haupt, schwebt in der Luft gebannt;
So stand er — ein gemalter Wütherich
Und — wie parteilos zwischen Ziel und Willen
That nichts er.
Doch, wie wir oft vor dem Gewitter sehn:
Der Himmel schweigt; die Wolken stehen still
Der freche Wind ist sprachlos und der Erdkreis
Stumm wie der Tod —; plötzlich zerreißt den Raum
Grau'nhafter Donner — so nach Pyrrhus' Ruh'
Treibt ihn erweckte Rache neu an's Werk;
Und nie traf der Cyklopen-Hämmer Wucht
Mars' Rüstung, für die Ewigkeit gestählt,
So schonungslos, wie Pyrrhus' blut'ges Schwert
Jetzt fällt auf Priamus.

Fortuna, pfui! Du Metze! — O, ihr Götter,
Nehmt im gemeinen Rath ihr alle Macht,
Brecht jede Speich' und Felg' aus ihrem Rad
Und rollt die Nab' hinab den Himmelsberg
Bis zu den Teufeln!
Aber wer, o, wer
Die eingemummte Königin gesehn,
Die barfuß auf- und ablief, blindgeweint,
Den Flammen drohend; statt des Diadems
Ein Lappen um ihr Haupt; statt des Gewands
Um ihre schlaffen und erschöpften Weichen
Ein Laken in dem ersten Schreck erfaßt,
Wer dies gesehn — mit gift'ger Zunge hätt' er
Gegen Fortuna's Walten sich empört.
Doch, wenn die Götter selbst sie sahn, wie sie
Den Pyrrhus sah, als in boshaftem Hohn
Er ihres Gatten Glieder mit dem Schwert
Zerstückte — hätt' ihr erster Jammerschrei
— Wenn überhaupt der Menschen Loos sie rührt —
Des Himmels glüh'nden Augen Milch entlockt
Und Leidenschaft den Göttern.

Aber am allerentschiedensten und klarsten kommt das Verdienst der vorshakespeare'schen Dichterschule einerseits und Shakespeare's unendliche Ueberlegenheit über dieselbe anderseits in dem dramatischen Objekte selbst oder wie man wohl jetzt (allerdings nicht ganz correct) zu sagen pflegt in der Wahl und Behandlung des Stoffes, d. h. also in dem eigentlichen Inhalt des Dramas zur Erscheinung. Man hatte erkannt, daß das Drama Handlung verlange, Handlung aber ist Leben, das Leben ein Kampf und zwar ein Kampf sittlicher Wesen um divergirende Zwecke. Man hatte ferner erkannt, um unsere Betrachtung auf die Tragödie zu beschränken, daß dieser Kampf ein ernster und bedeutender sein müsse, wie er sich nur in der Geschichte finde, daß die Tragödie ein Bild der Geschichte sein müsse. Hiebei war aber die theoretische Erkenntniß — auch Shakespeare's — stehen geblieben. Zur begriffsmäßigen Erfassung der tragischen Idee war Niemand hindurchgedrungen. Man führt zwar oft zum Beweis des Gegentheils die berühmten Worte an, die Shakespeare dem Hamlet (Hamlet III, 2.) in den Mund legt; nach Schlegel's Uebersetzung so lautend:

'Denn Alles was übertrieben wird ist dem Vorhaben des Schauspiels entgegen, dessen Zweck sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur

gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.' Hierin liegt nichts, was einen Fortschritt gegen die allgemeine Gestaltung des Dramas in jener Periode nachwiese, nichts, was nicht alle älteren und jüngeren Zeitgenossen Shakespeare's als ihrer eigensten Theorie entsprechend gern unterschrieben hätten, von Greene und Lodge an, die in ihrem gemeinsam verfaßten 'Spiegel für London und England' (Looking-glass for London and England) einer verunglückten Auffrischung der alten Mysterien durch die Schicksale des im Sündenpfuhl versunkenen Ninive's eine Warnungstafel für ihre eignen Zeitgenossen aufzustellen unternahmen bis herab zu Ben Jonson, dessen nackter Realismus einen photographisch getreuen Abklatsch der Geschichte nach den besten Quellen giebt, an denen er nichts verändert, außer daß er die erzählende Form in die dialogische umsetzt. Aber ein anderes ist die Theorie, ein anderes die Praxis, und hier nun ist es, wo der überlegene Genius Shakespeare's mit intuitiver Kraft und sicherm Griff die tragische Idee nicht einmal, sondern in allen seinen Erzeugnissen, selbst in den rohesten der ersten Jugendzeit, erfaßte und zur Erscheinung gebracht hat, während dies keinem seiner Zeitgenossen in keinem ihrer Stücke gelungen ist.

Und was ist diese tragische Idee? Es ist dieselbe Idee, welche das ganze große Weltdrama, das wir Geschichte nennen, durchdringt und bewegt, die Idee, daß was immer in diesem bunten und scheinbar verwirrten Treiben der Menschheit der einzelne an Jammer, Noth, Bedrängniß und unverdienten Schicksalsschlägen leidet, doch Alles zuletzt einem großen absolut vernünftigen Ziele, der Reinigung und Veredelung der ganzen Menschheit und somit auch jedes Einzelnen dient.

Diese Idee, welche auf der Weltbühne der große Dramaturg, Gott selbst zur Verwirklichung treibt, kann historisch allerdings nur durch den Ueberblick großer Geschichtsabschnitte dem Forscher sich zur Ueberzeugung drängen, ganz und vollständig dargelegt wird sie aber erst am Ende aller Dinge werden können.

Aber der Dichter, der dies unendliche Gemälde im ahnungsvollen Geist vollendet vor sich sieht, soll es, er selber ein kleiner Gott, in engem Rahmen nachbilden, er soll diese Idee in einem organisch in sich abgeschlossenen Ereigniß verwirklicht darstellen.

Wie ist das möglich? Er kann und darf nicht ein beliebiges Stück Weltgeschichte, wie zur Probe, aus dem Zusammenhange des Ganzen herausreißen. Denn in dem Worte Fragment liegt schon der Begriff des Zerstückelten, Uneinigen, Disharmonischen. Das Einzelne für sich und aus der nächsten Nähe betrachtet erscheint in den meisten Fällen

geist- und ideenlos, willkürlich und unvernünftig, niemals ganz rein von störenden Elementen. Der Dichter muß daher zunächst solche Momente ergreifen, in denen die Idee wenigstens relativ sich in die Erscheinung zu ringen versucht und muß sie von den ihr anhaftenden Schlacken der gemeinen Wirklichkeit gereinigt zu selbständigem Dasein entbinden.

Den Griechen war es in dieser Hinsicht besser geworden als der modernen Zeit. Sie besaßen in ihrem Mythus bereits eine durch den poetischen Volksgeist umgewandelte ideale Geschichte.

Der scenische Dichter durfte nur hineingreifen in diesen Schatz, und vor ihm erstand ein Drama, für das er sofort auf die verständnißvolle Theilnahme der Hörer rechnen konnte.

Der moderne Dichter aber muß diese vorbereitende und reinigende Arbeit selbst übernehmen. Aber welchem Leitstern wird dabei sein Genius, bewußt oder unbewußt, folgen? Wie kann er es auf so eng gemessenem Raume ermöglichen, daß die Aengste und Zweifel, die auch die besten von uns zu Zeiten an der vernünftigen Ordnung der Geschichte hegen, von der wir selbst ein Theil sind, gelöst werden? Daß das harte und oft grausame Geschick uns sich doch als ein gerechtes offenbare?

Der größte der griechischen Denker (Aristoteles) hat die Zauberformel ausgesprochen, deren Gebot schon vorher geheimnißvoll und sich selber kaum bewußt, die dramatischen Meister seiner Nation bei ihren Schöpfungen gefolgt waren. Die Aufgabe der Tragödie ist es, den Hörenden und Schauenden durch Furcht und Mitleiden von diesen leidenschaftlichen Erregungen zu reinigen.

Hierin liegt ganz, aber noch unentwickelt das Wesen der Tragödie. Zunächst ist zu beachten, daß diese *Furcht* und dieses *Mitleiden* nicht getrennt in zwei Momente neben einander liegen dürfen. Ein Blitzschlag, der ein Kind tödtet, ein Wütherich, der edle Menschen mordet, kann uns einerseits mit Schrecken und Furcht vor der unvernünftigen und doch unwiderstehlichen Naturgewalt, anderseits mit Mitleid für die unschuldig Getroffenen erfüllen. Wir können dadurch betäubt und verwirrt werden; aber es liegt darin nichts Reinigendes und Befreiendes, d. h. nichts Tragisches.

Anders und uns viel näher berührend und tiefer bewegend, wenn das Verhängniß in der Brust des Helden selbst und durch die Mitwirkung seiner eignen Willenskraft sich erfüllt. Dies geschieht so: Ein von Natur edel angelegter Charakter, dem wir von vornherein unsre Theilnahme entgegentragen, wird durch das Schicksal in eine Situation versetzt, in welcher zwei gleich heilige aber sich widersprechende Pflichten an ihn herantreten. Er muß sich für die eine entscheiden und so noth-

wendig die andre verletzen. Dies ist die tragische Schuld, die keinen andern Ausgang finden kann als durch die Katastrophe, den Untergang des Helden, der durch seinen Tod die Schuld sühnt.

Dies ist der einfache und schlichte Verlauf der antiken Tragödie, wie er sich vielleicht am klarsten entfaltet in Sophokles Antigone. Er bildet aber das unverrückbare Grundgesetz, gewissermaßen den Kanon für jede Tragödie überhaupt.

Es ergiebt sich hieraus dreierlei: 1) daß der tragische Konflikt niemals blos ein äußerer sein kann, vielmehr zuerst in der Brust des Helden selbst angesponnen erst nachmals aus ihm heraus tritt und sich zwischen ihm und denen fortsetzt, welche die Erfüllung der entgegengesetzten Pflicht von ihm erheischen. Durch diese innige Verbindung des innern und äußeren Lebenskampfes stellt sich das Drama als die vollendetste und umfassendste Kunstgattung, als die höhere Einheit der lyrischen und epischen Dichtung dar.

2) Die Furcht, die es erregt, ist nicht der äußere Schrecken vor einer vernichtenden Elementargewalt, sondern die berechtigte Furcht vor dem Uebel, das größer ist als alle andern, größer als die Vernichtung: vor der Schuld. Sie erfaßt uns erschütternd bei dem Gedanken, daß wir in einem ähnlichen Falle, wie der ist, in welchen wir einen edlen und großen Charakter versetzt sehen, nicht anders gehandelt hätten, ja nicht anders hätten handeln können. Sie berührt sich daher unmittelbar mit dem aus derselben Quelle entspringenden Mitleiden für den Helden, ja sie ist eigentlich mit ihm identisch und nur die andere Seite derselben Gemüthsregung.

3) Die scheinbare Härte, die in der Lösung durch den Tod liegt, schwindet bei dem Gedanken, daß er nicht nur die Sühne der Schuld, sondern auch die Versöhnung des Helden mit sich selbst, nicht nur die Lösung des innern Zwiespalts, sondern die Erlösung von dem größten Uebel bedeutet und zwar durch ein Uebel, das, wenn es überhaupt ein Uebel ist, doch früher oder später im Wege der Natur jeden, den Höchsten wie den Geringsten treffen muß. Die Thränen der Rührung, mit denen wir den Ausgang begleiten, sind zugleich Thränen versöhnender Wehmuth. Wir spülen mit ihnen die unmännlichen Empfindungen falscher Furcht und weichlichen Mitleids ab und stählen uns zu neuer Lebenskraft.

So hat das griechische Alterthum uns die Tragödie hinterlassen, die Shakespeare schwerlich in ihrer ursprünglichen Reinheit, höchstens in den verzerrten Nachbildungen des Römers Seneca kennen gelernt hat.

Er konnte daher nicht auf ihren Grundlagen weiterbauen, ist aber seinem innern Lichte folgend und auf den festen Bahnen der Natur

wandelnd in wunderbarer Weise mit ihnen zusammengetroffen. Nur ein Element fügte er hinzu, das von den Alten nie in seiner ganzen Bedeutung ermessen, vielmehr erst durch das Christenthum aus der Tiefe des menschlichen Gemüthes entbunden ist, und wurde so der Schöpfer der modernen Tragödie.

Schon in der antiken Tragödie nämlich entwickelt sich in dem tragischen Pflichtenkampf aus der eigenthümlichen Natur der einzelnen Charaktere die Leidenschaft in ihren mannichfaltigsten Färbungen. Denn die antiken Helden sind auch keine Engel; sie tragen menschliche Regungen, ja menschliche Schwächen in sich, ohne die wir uns ihnen nicht menschlich nahe fühlen würden. Aber die Leidenschaft ist bei den Alten nur ein begleitendes Element, welches die Thatkraft stachelt, die Energie des Kampfes erhöht und die Geister heftiger aufeinander platzen läßt. — Shakespeare aber, d. h. die moderne Tragödie emanzipirt die Leidenschaft und macht sie in gewisser Weise selbständig. Gleich an dem Scheidewege der Pflichten wirft der Egoismus (und jede Leidenschaft entspringt dem Egoismus) in einer seiner mannichfachen Formen, sei es als Herrschsucht, Standeshochmuth, glühende Liebe, Eifersucht, Rachsucht, sein Gewicht in die Wagschale des Entschlusses, welche der beiden Bahnen einzuschlagen sei. Anfangs vielleicht täuscht sich der Handelnde selbst über sein Motiv und hält für Pflicht oder wenigstens für sein Recht, was nur sein Gelüst war. Allmählich aber in der Hitze der fortschreitenden Handlung schiebt letzteres sich ganz an die Stelle der ersteren unter, und es tritt damit jene erschreckende Wandelung des Charakters ein, die den ursprünglich edeln Menschen nicht nur zur Schuld, sondern zur Sünde führt.

Das Wesen des Begriffes Sünde war dem Alterthum in dem Maße fremd, daß keine der klassischen Sprachen auch nur ein Wort dafür besitzt. Erst das Christenthum hat die ganze Tiefe seiner Bedeutung erschlossen, den Abgrund unsern Blicken enthüllt, der auf dem Wege der Sittlichkeit plötzlich vor unsern Füßen klafft. — Nun ist es aber ohne weiteres klar, ein wie gewaltiges Maß von Energie durch die Einführung dieses Momentes der Shakespeare'schen Tragödie gegenüber der antiken zuwächst; wie unendlich erschütternd es wirken muß, einen guten und großen Mann vor unsern Augen zu einem Sünder und Bösewicht werden zu sehn, und sich sagen zu müssen, daß es uns in derselben Lage vielleicht nicht anders ergangen sein würde.

Gestalten wie Othello, Macbeth, ja selbst wie Coriolan hat das klassische Alterthum nicht aufzuweisen und konnte sie nicht aufweisen, — von denjenigen Stücken ganz abgesehen, die Shakespeare selbst 'Historien' nannte, und die einer gesonderten, hier nicht durchzuführen-

den Betrachtung erheischen, da kein einziges derselben für sich, sondern alle nur aus dem Zusammenhange des großen Cyklus aufgefaßt und verstanden sein wollen, welchem sie als Theil angehören.

Von dieser tiefen Versenkung in das Wesen des Menschenlebens und der Geschichte, aus deren Schoß auch diejenigen Dramen erwachsen sind, die wie Romeo oder Timon dem Privatleben angehören, ist nun bei Shakespeare's Zeitgenossen keine Spur wahrzunehmen. Diese haben nichts von ihm gelernt, geschweige denn, daß er von ihnen gelernt hätte.

Die Auffassung der Geschichte ist bei ihnen rein äußerlich. Selbst der bedeutendste unter ihnen, Marlowe, kommt über die Stufe des Sensationellen nicht hinaus, über jenen nervenerschütternden Schrecken, der sich mit dem jammernden Mitleiden in der Weise mengt, wie wir sie vorher als völlig untragisch bezeichnet haben. Um aber die Nerven des damaligen Publikums zu erschüttern, dazu gehörte mehr als heutigen Tages für uns hinreichen würde. Denn jenes Publikum war durch die Ereignisse des wirklichen Lebens an die grausamsten Mordscenen gewöhnt. Den Meisten waren die Tage der katholischen Maria in frischer Erinnerung, wo auf dem Markt von Smithfield täglich Scheiterhaufen flammten und von dem Blut der gemarterten Ketzer das Pflaster dampfte; und von den Thoren auf Londonbridge grinsten der hin- und herströmenden Menge noch jetzt die vermodernden Schädel der Hingerichteten entgegen, an deren Anblick man sich als etwas ganz Alltägliches gewöhnt hatte. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn selbst Shakespeare, wenigstens in seinen früheren Dramen, von dieser widerwärtigen Lust am Entsetzlichen und Haarsträubenden sich anstecken ließ. Aber selbst die schlimmsten Scenen seines Titus Andronicus sind nichts gegen das, was z. B. Kydd in seiner 'Spanischen Tragödie' im Fach des Cannibalismus geleistet hat. Das ganze Stück ist, um mit Rückert zu reden, nichts als ein auf 'Greul und Graus gehäuftes Graun'.

Aber Marlowe giebt ihm in diesen Dingen wenig nach. Das ideale Element liegt bei ihm wesentlich in dem trefflich behandelten Vers und in dem sprachlichen Ausdruck, der wirklich theilweis plastische Schönheit zeigt, obschon er leider noch häufiger durch maßlose Uebertreibung der Bilder in Schwulst und Bombast verfällt. Sein oftgenanntes Erstlingswerk Tamerlan bietet für alle diese Eigenthümlichkeiten die schlagendsten Beispiele.

Es ist die dramatisirte Geschichte jenes wilden Tartarenfürsten, der zu Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, nachdem er das Perserreich niedergeworfen, erobernd, verwüstend und mordend die Welt

durchzog. Der Dichter läßt seine Persönlichkeit durch Menaphon, den Gesandten des Perserkönigs Cosroë, schildern.

Akt II, Sc. 1.

Menaphon. Von hoher aufrecht ragender Gestalt
Gleich seinem Muth, der göttlich aufrecht strebt;
So stark von Gliedern und so fest gefügt,
So breit von Schultern, daß er Atlas' Last
Leicht trüge; auf den stolzen Bau gestellt
Die Perle, mehr werth als die ganze Welt,
Worin durch höchste Meisterschaft der Kunst
Die scharfen Sehwerkzeuge sind gesetzt,
Von deren feurigen Kreisen eingefaßt
Ein Himmel voll von Himmelskörpern strahlt,
Der seine Schritt' und Thaten zu dem Thron
Hinführt, wo königlich die Ehre sitzt.
Von Farbe bleich, wie Leidenschaft sie macht,
Der Durst nach Herrschaft und die Kriegeslust.
Die hohe Stirn in Falten malt den Tod;
Freundschaft und Leben malt sie, wenn sie glatt.
Sie ist umschürzt von ambrafarb'nem Haar,
Gekräuselt wie Achilles' Lockenschmuck,
In dem der Hauch des Himmels freudig spielt,
Daß wild es tanzt in üpp'ger Majestät.
Finger und Arme, lang und sehnenstark,
Verrathen Muth und Ueberfluß an Kraft,
Der Glieder volles Ebenmaß zeigt an:
Dies ist der Weltbeherrscher Tamerlan.

Auf seinem Zuge von Persien nach Syrien trifft er auf Zenokrate, die auf der Reise zu ihrem Vater nach Aegypten begriffen ist; er entbrennt in heftiger Liebe zu ihr und als ihm für sie und ihre Begleiter Schätze als Lösegeld versprochen sind, erwidert er:

Verschmäht Zenokrate mein wirthlich Dach?
Verschmäht Ihr Herrn, mir Heeresdienst zu thun?
Denkt Ihr, mir gelte mehr der Schatz als Ihr?
Nicht alles Gold in India's reichem Schoß
Erkauft den schlecht'sten Troßknecht meines Heers.
Zenokrate, holder als Jovis Braut,
Glanzvoller als der Silber-Rhodope
Und weißer als der Scythenberge Schnee,

Du stehst in höherm Preis bei Tamerlan
Als Persiens Krone, die bei der Geburt
Mir schon verhieß ein gnädiges Gestirn.
Hundert Tartaren soll'n dir dienstbar sein
Auf Rossen, flinker als der Pegasus.
Aus Mediens Seiden sei dein Kleid gewirkt,
Besetzt mit meinem reichsten Demantschmuck,
Der köstlicher noch als Zenokrate's.
Auf elfenbeinernem Schlitten sollen dich
Milchweiße Hirsche ziehn zum frost'gen Pol
Und klimmen zu der eis'gen Bergesfirst,
Die rasch von deiner Schönheit Strahlen schmilzt.
Fünfhundert Mann, den Kampfpreis, den ich einst
Am fünfzigmündigen Wolgastrom gewann,
Die weih' ich alle der Zenokrate;
Mich selbst dann weih' ich dir, Zenokrate.

Gleich darauf besiegt er den Bajazet, steckt ihn in einen Käfig, läßt ihn mit sich herumführen und wie ein wildes Thier füttern, aber mit schmaler Kost, zieht dann nach Aegypten, belagert die nach Marlowe's Geographie dazu gehörige Stadt Damaskus; vier Jungfrauen, an ihn abgesandt um Schonung zu erbitten, läßt er ergreifen und abschlachten und zwischen solche wahnsinnige und verbrecherische Grausamkeiten fallen dann Scenen, an sich zart genug, aber durch den Kontrast mit den Umgebungen um so empörender.

Hier tritt denn auch wirklich ein tragischer Konflikt ein, der Konflikt zwischen der heftig entflammten Liebe Zenokrate's zu Tamerlan und der kindlichen Liebe zu ihrem Vater. Derselbe wird dann freilich auf nicht tragische Weise wieder beseitigt. — Tamerlan hat eben Bajazet gefüttert und wendet sich an Zenokrate mit der Frage, warum sie so traurig sei. Ob der Türke ihr vielleicht etwas vorsingen solle. Sie antwortet:

Zen. O Herr, des Vaters Stadt bestürmt zu seh'n,
Das Land verwüstet, das mich selbst gebar,
Soll das bekümmern nicht mein tiefstes Herz?
Wenn Ihr noch Liebe für mich hegt, o Herr,
Wenn meine Liebe, die für Euch erglüht,
Noch Gunst verdient von Eurer Majestät,
Dann steht vom Sturm ab auf Damaskus' Wall
Und eint mit meinem Vater freundlich Euch.

Tamerlan. Und wär' Aegypten Jovis eignes Land,
So brächt' ich Zeus zu Fall mit meinem Schwert.

Den blinden Geographen sprech' ich Hohn,
Die in drei Theile diese Welt zerstückt,
Und Länder nicht erwähnt, die mit dem Stift
Ich neu auf eine Karte zeichnen will.
Und jegliche Provinz und Stadt und Burg
Nenn' ich nach mir und dir, Zenokrate.
Hier in Damaskus mach' ich einen Punkt,
Von dem der Perpendikel wird gefällt.
Soll ich für den Verlust, Zenokrate
Mir deines Vaters Lieb' erkaufen? Sprich!

Zenokrate. Sei Ehr' und Glück stets Tamerlan's Geleit;
Erlaubt nur, daß ich für ihn bitte, Herr.

Tamerlan. Beruh'ge dich. Sein Leben bleibt verschont
Wie aller Freunde der Zenokrate,
Wenn sie sich lebend beugen und durch Zwang
Als Kaiser mir zu huld'gen sich verstehn.
Doch wird Arabien und Aegypten mein.

Mit diesem Compromiß giebt sich denn auch Zenokrate zufrieden, wiewohl bei näher rückender Gefahr noch verschiedentlich ihre Gewissensangst sich erneuert und Tamerlan anderseits weitere Anwandlungen von Mitleiden in Monologen bekämpft. Die Schlacht wird geschlagen, der frühere Verlobte Zenokrate's, der König Arabiens fällt. Der Sultan wird besiegt und begnadigt, Zenokrate zur Kaiserin gekrönt und die Hochzeit glänzend gefeiert. Der erste Theil schließt:

Tamerlan. Nun setz' dich, göttliche Zenokrate,
Wir krönen dich zu Persiens Königin
Und jedes Königreichs und Fürstenthums,
Das Tamerlan sich jüngsthin unterwarf
Wie Juno einst nach der Giganten Fall,
Die Berge schleuderten nach Jovis Haupt,
So meine Traute, deren Stirn Trophä'n
Für meine Siege und Triumphe malt,
Kampflustig wie Latona's Tochter, mehr
Mit Muth noch füllend meinen Siegergeist.
Dich zu erfreu'n, süße Zenokrate,
Soll Asien, Mohren- und Aegyptenland
Die Barbarei selbst und Westindien
Schoß zahlen deinem Vater Jahr für Jahr,
Und von den Grenzen Afrika's zum Strand
Des Ganges strecke sich sein mächt'ger Arm.
Und nun Ihr Herrn und Ihr Dienstmannen werth,

Die Ihr manch Reich gewann't durch tapfre That,
Legt statt der Panzer Scharlachkleider an;
Nehmt Eure königlichen Stellen ein
Umgeben von des hohen Adels Schaar,
Gebt den Provinzen Ordnung und Gesetz,
Hängt an Alcides' Pfeiler eure Wehr;
Denn Tamerlan macht Frieden mit der Welt.
Dein erster Bräutigam, Arabiens Fürst
Wird ehrenvoll bestattet, wie sich's ziemt;
Mit ihm das kaiserliche Türkenpaar.
Und wenn vollbracht das ernste Grabgeleit,
Wird uns're Ehe festlich eingeweiht.

Im 2. Theil wüthet Tamerlan noch viel ärger; es kommen noch einige andre Wüthriche hinzu, seine Gegner, die alle mit Bombast und renommistischen Phrasen um sich werfen. Tamerlan spannt vier unterworfene Könige an seinen Wagen und läßt sich von ihnen durch die Welt fahren. Zenokrate stirbt am Fieber; darüber rast Tamerlan gegen Gott und erklärt dem Himmel Krieg, steckt zu seiner Gattin Begräbnißfeier eine volkreiche Stadt in Brand und brät die ganze Einwohnerschaft zum Todtenopfer, ermordet seinen ältesten Sohn, weil er ihm nicht kriegerisch genug ist und rast weiter, bis er endlich krank wird und stirbt. Damit ist Alles aus. Man sieht: eine Masse Begebenheiten — aber keine Spur von Drama.

Aber der eigenthümliche Stil Marlowe's, seine Großsprecherei und Uebertreibungssucht, wie Shakespeare sie etwa dem renommistischen Laertes — oder dem Fähndrich Pistol als beabsichtigte Karrikatur in den Mund legt, entwickelt sich hier in voller Blüthe. Auch der andre Charakterzug: das Auskramen einer sehr zweifelhaften Gelehrsamkeit — die namentlich auf geographischem Gebiete erheiternd wirkt. Einige Beispiele für diese Züge mögen genügen. Zenokrate stirbt. Da ruft Tamerlan seinen Vasallen zu

Was? Ist sie todt? Techelles zieh dein Schwert!
Hau in die Erde, daß sie weit aufklafft
Und wir eindringen in der Hölle Gruft!
Die Schicksalsschwestern packen wir beim Haar
Und schleudern sie in den dreifachen Styx,
Weil sie geraubt mein Weib Zenokrate.
Zu den Waffen Casan und Theridamas!
Werft Schanzen höher als die Wolken auf,
Brecht mit Geschütz des Himmels Rahmen ein,
Und bombardirt der Sonne Prachtpalast.

In Splitter schlagt der Sterne Firmament!
Denn Zeus, verliebt, stahl meine Gattin mir,
Um sie zur Himmelskön'gin zu erhöhn.
Doch ob ein Gott dich in den Armen hält
Und dich mit Nektar und Ambrosia speist,
Hier steh' ich, göttliche Zenokrate,
Verzweifelnd, rasend, ungeberdig, toll.
Die Lanze knick' ich, die vom Janusthor
Mit stählerner Wucht die rost'gen Riegel bricht
Den Tod befreit und den Tyrannen Krieg,
Mit mir zu ziehn unter dem Blutpanier!
Hab Mitleid mit dem großen Tamerlan,
Steig aus dem Himmel, komm zurück zu mir.

Die Uebertreibung tritt namentlich auch bei der Zahlenangabe der Heeresmassen hervor. Unter Hunderttausenden geht es selten ab; Millionen sind nicht ungewöhnlich und einmal versteigt sich der Dichter zu der kolossalen Phrase: 'mehr als unendlich'. Ein türkischer Feldherr spricht:

Gazellus. Die Sehnen ihm zu schütteln kommen wir
Mit größ'rer Macht als er zuvor gespürt:
Der Kön'ge hundert, zwanzigweis geschaart,
Auf jedes Zwanzig hunderttausend Mann!
Und brächen Donnerkeile hageldicht
In scharfen Schauern aus der Wolken Schoß
Auf unsre Häupter, um des Scythen Stolz
Beistand zu leisten, reichte unser Muth
Die Stahlfeldhauben und der Mannschaft Zahl
Mehr als unendlich groß, doch völlig hin
Zum Widerstand und zum gewissen Sieg.

Und anderseits spricht Tamerlan zu seinen Feldherren:

Eu'r Kommen, Freund' und Bruderkönige,
Erfreut mich bis zur Uebersättigung.
Wenn die krystall'nen Thor' in Jovis Burg
Sich mir zum Eintritt weit eröffneten,
Des Himmels Pracht und Majestät zu schau'n,
Entzückte mehr mich dieser Anblick nicht!
Nun laßt uns schmausen erst hier im Gefild,
Und zur Türkei dann ziehn mit unserm Heer,
Zahlreicher als der Regentropfen Fall,
Wenn tausend Wolken Boreas zerreißt;

Orkanes, Er, Natoliens stolzer Fürst
Und seine Unterkön'ge sehn entsetzt,
Daß, würden auch wie nach Deukalions Flut
Die Steine Menschen, er erläge doch.
Ja, baden will ich in dem Türkenblut,
Bis Zeus durch seinen Flügelboten mich
Das Schwert einstecken heißt und fürderziehn,
Und Sol, den Anblick nicht ertragend, scheu
Sein Antlitz birgt in Thetis feuchtem Schoß,
Und sein Gespann giebt in Bootes Hut.
Die halbe Welt soll fallen in der Schlacht.

Dann, als er sich selbst krank fühlt:

Welch frecher Gott quält meinen Körper so,
Will beugen mich, den mächt'gen Tamerlan.
Soll Krankheit zeigen, ich auch sei ein Mensch,
Der ich zuvor des Weltalls Schrecken hieß?
Techelles, Alle, kommt, zum Schwerte greift
Und drohet ihm, der meine Seele quält.
Laßt uns zum Kampf ziehn gen des Himmels Macht!
Steckt schwarze Banner auf am Firmament
Zum Zeugniß, daß es gilt der Götter Tod.
Freunde, was soll ich thun? Ich kann nicht stehn!
Gegen die Göttin tragt mich in den Kampf!
Die Tamerlan's Gesundheit füllt mit Neid.

Theridamas. O guter Herr, laßt diese Ungeduld,
Die noch gefährlicher die Krankheit macht.

Tamerlan. Wie soll ich matt hier sitzen in der Qual.
Nein, rührt die Trommeln, auf zur Rache! Kommt,
Fällt Eure Lanzen; Ihm durchbohrt die Brust,
Der auf den Schultern die Weltachse trägt,
Daß, wenn ich sterbe, Erd' und Himmel stürzt.
Theridamas, rasch geh zum Hof des Zeus,
Daß stracks hieher er den Apollo schickt,
Um mich zu heilen, sonst hol' ich ihn selbst.

Theridamus. Sitzt still, mein König, weichen wird der Schmerz,
Er kann nicht dauern; er ist gar zu stark.

Tamerlan. Nicht dauern, Freund? — Nein, denn ich sterbe bald.
Sieh, wie mein Sclav, das Ungeheuer: Tod
Zitternd und bebend, fahl und bleich vor Furcht
Mit mörderischem Pfeile nach mir zielt,

Und wieder fortflieht, wenn mein Blick ihm trifft;
Und, seh' ich fort, mir schleichend wieder naht:
Fort, Schurke! Lauf' in's offene Feld hinaus!
Auf deinen Rücken pack' ich und mein Heer
Tausend zerfetzter Leichen Seelen auf!
Da geht er, sieh! — Sieh', er ist wieder da,
Weil ich hier bleibe! Laß uns ziehn, mein Freund;
Der Tod soll Seelen schleppen, bis er matt! —

Nächst Tamerlan ist das berühmteste Stück Marlowe's, das für uns Deutsche noch ein ganz besonderes Interesse hat: Die tragische Historie vom Dr. Faustus.

Die Faustsage verbreitete sich mit einer unerhörten Geschwindigkeit durch Europa. Das erste deutsche Volksbuch, das die Grundlage zu allen spätern Bearbeitungen bildet, erschien im Jahre 1587; eine englische Uebersetzung desselben 1588 und sehr wahrscheinlich noch in demselben Jahre Marlowe's Tragödie, die ihrerseits nach Deutschland zurückgewandert, das Material für die verschiedenen Versionen des Puppenspiels gegeben hat, deren eine in Goethe den ersten Gedanken zu seinem unsterblichen Meisterwerke anregte. Es wäre thöricht, beide Dichter wie Concurrenten um dieselbe Palme nebeneinander zu stellen, oder gar, wie einige Engländer gethan (Hazlitt), das Verdict über die größere oder geringere Bedeutung des einen vor dem andern zweifelhaft zu lassen. Da sich aber doch die Vergleichung aufdrängt, so genüge es zunächst zu constatiren, daß von dem Conflikt des dem edeln Menschen innewohnenden unendlichen Wissensdranges mit der Hülflosigkeit und Begrenztheit der menschlichen Natur, die uns Selbstbescheidung und Entsagung zur Pflicht macht, von diesem Conflikt, dessen tief innerlicher Erfassung Goethe's Faust seine gewaltige und ewig nachhaltige Wirkung verdankt, bei Marlowe keine Spur zu finden ist. Goethe's Faust wird durch jenen Wissensdrang allein den unheimlichen Mächten der Magie in die Arme getrieben, und aus diesem ersten Fehltritte entspringt dann Verachtung der Ideale, Sinnenlust, Sünde. Marlowe's Faust erstrebt von Anfang an durch die Magie nur Ruhm, Macht und Genuß. Das Uebrige ergeben die folgenden Proben.

Faust (in seinem Studirzimmer).

Faust, ordne deine Studien und fang an
Tief zu ergründen, was du treiben willst!
Sei Theolog nach außen; doch als Ziel
Faß in dein Auge jede Wissenschaft
Und leb und stirb in Aristoteles.

O Analytik, du hast mich entzückt:
Bene disserere est finis logices.
Gut Disputiren ist der Logik Zweck?
Kein größres Wunder bietet diese Kunst?
Dann lies nicht mehr; dies Ziel hast du erreicht.
Ein höh'res Wissen ziemt für Faustus' Geist.
Philosophie, leb wohl; komm du, Galen!
Faust, werd' ein Arzt, häuf' Gold auf, mache dich
Berühmt durch eine wunderbare Kur.
Summum bonum medicinae sanitas —.
Des Leib's Gesundheit ist der Heilkunst Zweck.
Wie, Faustus, hast du nicht das Ziel erreicht?
Deine Recepte ehrt als Denkmal man;
Manch' ganze Stadt entging dadurch der Pest,
Manch' grause Krankheit ist dadurch geheilt.
Und doch bist du nur Faustus und ein Mensch.
Könntest den Menschen du unsterblich machen,
Die Todten auferwecken aus dem Grab,
Dann wäre diese Kunst noch etwas werth.
Arznei, leb wohl. Wo ist Justinian?
Si una eademque res legatur duobus,
Alter rem, alter valorem rei etc.
Ein lump'ger Fall von Erbschaft und Legat
Exhereditare filium non potest pater, nisi etc.
Das ist der Institutionen Kern
Des ganzen Corpus Juris Wissenschaft.
Für einen Tagelöhner ist das gut,
Der nichts verlangt als ewiges Gewäsch.
Zu knechtisch und gemein ist es für mich.
So bleibt das beste doch Theologie,
Hieronymi Bibel, Faust, prüf' sie genau.
Stipendium peccati mors est: Ha!
Der Sünde Lohn ist Tod. Wie faß' ich das?
Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas.
Wenn wir sagen, daß wir nicht sündigen, so betrügen wir uns selbst und es ist keine Wahrheit in uns. Ha! dann müssen wir ja sündigen und folglich sterben!
Ja sterben, sterben einen ew'gen Tod.
Welch eine Lehre! Che sera, sera.
Was ist, wird sein. Theologie leb wohl.
Nein, die Metaphysik der Magiker

Und Nekromanten, sie ist himmlisch nur!
Kreis, Linien, Charaktere, Chiffernschrift,
Sie sind's wonach sich Faust am meisten sehnt.
Welch' eine Welt von Vortheil und Genuß,
Von Macht, von Ehre, ja von Allgewalt
Verheißt die Kunst dem fleißig Strebenden.
Was zwischen beiden Polen sich bewegt,
Steht zu Gebot mir; Kaisern, Königen
Gehorchen ihre eignen Länder nur,
Doch wer empor in dieser Herrschaft klimmt,
Regiert, soweit der Geist des Menschen reicht.
Ein Halbgott ist ein echter Magiker;
Arbeite, Hirn, nach dieser Göttlichkeit.

(Wagner tritt auf und meldet die deutschen Philosophen Valdes und Cornelius an. Vor ihrem Eintreten erscheint ein guter und böser Engel. Jener warnt ihn vor dem betretenen Pfad, dieser ermuntert ihn zum Weitergehn.)

Wie dieser Machtgedanke mich erfüllt!
Mir sollen Geister holen, was ich will?
Und jeden Zweifel lösen, der mich quält?
Für mich ausführen jeden tollsten Wunsch?
Gen Indien sollen fliegen sie nach Gold?
Mir Perlen rauben aus dem Ocean,
Die Winkel all' der neuen Welt durchspäh'n
Nach süßer Früchte fürstlich leckerm Mahl.
Seltsame Weisheit soll'n sie deuten mir,
Mich einweih'n in der Kön'ge Heimlichkeit;
Um Deutschland eine Mauer bau'n von Erz,
Den Rheinstrom leiten rings um Wittenberg,
Den hohen Schulen schaffen Gut und Geld,
Daß der Student in schmucken Kleidern prangt.
Soldaten werb' ich mir mit ihrem Gold,
Den Fürsten Parma's jag' ich aus dem Land
Und herrsch' allein als König in der Welt.
Seltsamere Maschinen für den Krieg
Als der Antwerp'ner Brücke Feuerkiel
Soll'n meine Geister mir gehorsam baun.
Valdes, Cornelius, deutsche Freunde, kommt
Belehrt durch Euern weisen Umgang mich.

(Valdes und Cornelius treten auf.)

Mein lieber Valdes und Cornelius,
Bestimmt durch Eure Worte will ich jetzt
Der Magik und geheimen Kunst mich weihn.
Abstoßend dunkel ist Philosophie;
Heilkunst und Recht für niedre Seelen gut.
Magie, Magie ist's, die mich ganz entzückt,
Drum, Freunde, steht in dem Versuch mir bei.
Ich, der mit feiner Syllogismen Kunst
Der deutschen Kirche Prediger verwirrt,
Der ich die stolze Blüthe Wittenbergs
Um meiner Thesen Tiefsinn schwärmen ließ,
Wie Höllengeister den Musäus einst
Umschwärmten als er in die Hölle kam,
Ich will klug werden wie Agrippa war,
Deß Schatten ganz Europa noch verehrt.

Die deutschen Magier weihen Faust in ihre Wissenschaft ein. Er beschwört den Mephistopheles, dieser erscheint als ein sehr gutartiger und melancholischer Teufel, der ihm dringend abräth, sich ihm zu verschreiben, indem er ihm die fürchterlichen Höllenstrafen schildert:

Faust hatte Mephisto gefragt, wie er denn aus der Hölle entlassen sein könnte. Mephistopheles antwortet:

Auch hier ist Hölle; nie entgeh' ich ihr.
Glaubst Du, daß ich, der Gottes Antlitz sah
Und der des Himmels Seligkeit geschmeckt,
Nicht leide Höllenqual zehntausendfach,
Da ich des ew'gen Heiles jetzt beraubt?
O Faust, gieb auf Dein frevelhaft Gesuch
Das meinen bangen Geist mit Schrecken schlägt.

Aber Faust kehrt gegen ihn den Bramarbas heraus, wird jedoch, wieder allein gelassen, etwas ängstlich. Dann kommen wieder, wie hernach noch öfter, die beiden Engel und streiten sich um ihn, als ihm aber der böse unendlichen Reichthum verheißt, da ruft er entschlossen mit einer für uns Nordwest-Deutsche namentlich überraschenden Wendung:

Reichthum, ha!
Dann werd' ich Fürst und Herr von Emden sein.
Steht Mephistopheles mir bei, so kann
Kein Gott mir schaden; sicher bin ich dann!
Kein Zweifel mehr! Komm, Mephistopheles!
Bring' frohe Botschaft mir von Lucifer.
Ist es nicht Mitternacht? Mephisto, komm!

Faust macht dann den Kontrakt mit Lucifer in der besten Form und mit allen Klauseln des Kanzleistils, schwankt noch bis zu Ende des Stücks verschiedene Male zwischen verzweifelnder Reue und keckem Entschluß — fliegt dann mit Mephistopheles auf einem Drachenwagen durch alle Länder, kommt nach Rom, trinkt unsichtbar bei einem Bankett dem Papst seinen Wein aus, ohrfeigt ihn unsichtbar, prügelt die excommunicirenden Priester, verwandelt einen spitzbübischen Kärrner in einen Affen, läßt sich das Bein von ihm ausreißen, zaubert dem Kaiser den Darius und Alexander vor und einem neidischen Edelmann Hörner auf den Kopf, treibt andre Kunststücke à la Philadelphia, die für ein Kasperle-Theater-Publikum ohne Zweifel sehr amüsant sein müßten, verliebt sich in die Helena, küßt sie (weiter nichts) und wird für alle diese harmlosen Späße endlich unter Donner und Blitz und furchtbaren Gewissensbissen von den Teufeln in die Hölle abgeschleppt, worauf Chorus mit der erbaulichen Betrachtung schließt:

Zerschnitten ist der Zweig, der schlanken Wuchs
Versprach; Apollo's Lorbeer ist verbrannt,
Der einst in dem gelehrten Mann hier wuchs.
Faust ist dahin, er ist der Hölle Raub;
Den Weisen mahnt sein gräßliches Geschick
Vor frevlem Treiben staunend sich zu scheun,
Das im Vorwitzigen die Lust entfacht
Zu Mehr, als was erlaubt des Himmels Macht.

Und hier, m. h. A., schließe ich. Sollten diese Beispiele und meine Erörterungen Sie überzeugt haben, daß Shakespeare keineswegs nur ein Kind seiner Zeit war, daß er unter den ältern und gleichaltrigen Bühnendichtern nicht wie der Erste unter Gleichen, sondern als ein Wesen besonderer Art dasteht, daß er durch die zahlreichen aber matt leuchtenden Gestirne des dramatischen Himmels wie ein flammendes Meteor dahinfuhr, daß er einer Zeit, die jene mittelmäßigen Geister fast ebenso hoch schätzte wie ihn selbst, manches Jahrhundert vorangeeilt war und daß, während die andern Dichtergestalten, die ich Ihnen vorgeführt, nur noch ein historisches Interesse für uns haben, und dieses Interesse wesentlich nur erst durch die Vergleichung mit ihm gewinnen — er selbst der Uranlage seines gottentstammten Genius den absoluten Werth und die Unsterblichkeit seiner Schöpfungen verdankt — sollten Sie diese Ueberzeugung gewonnen oder befestigt haben, so hat mein Vortrag seinen Zweck erreicht.

Literarische Uebersicht.

---

he works of William Shakespere. Edited with critical notes and introductory notices by W. Wagner, Ph. D. Professor at the Johanneum, Hamburg. I. The tempest. — Hamburg, Karl Grädener. 1879.

Diese Ausgabe, 'edited and annotated by Prof. W. Wagner' soll in zehn Bänden erscheinen, und auch die 'doubtful plays' und die 'Poems' enthalten. Der vorliegende Band zeigt uns einen für das Bedürfniß weiterer Kreise gut ausgewählten Text und eine lehrreiche und in ihrer Kürze sehr verdienstliche Zusammenstellung der älteren Lesarten, denen sich als Produkt taktvoller und sachkundiger Kritik eine kleine Auswahl von Emendationen neuerer Texterklärer, unter denen auch der Herausgeber nicht fehlt, anschließen. — Da das vollendete Werk sich gewiß dasselbe Lob erwerben wird, wie es der erste Band verdient, kann man ihm nur weite Verbreitung wünschen, denn gerade solche Ausgaben fördern das selbständige Studium unseres Dichters über die Grenzen des Fachgenossenthums hinaus. — Aus öffentlichen Anzeigen ersehen wir, daß bereits sechs Stücke erschienen sind; wir waren nicht in der Lage, die anderen durchzugehen.

The Shakespeare Key: unlocking the treasures of his style, elucidating the peculiarities of his construction, and displaying the beauties of his expression; forming a companion to 'the complete Concordance to Shakespeare.' By Charles and Mary Cowden Clarke. London. 1879.

Dieses Buch, welches ein neuer Beleg für die Jugendfrische eines Paares werden sollte, dessen gegenseitige Liebe durch die gemeinsame begeisterte Liebe zu Shakespeare ihre ideale Weihe empfing, und aus ihr empor ein ganzes Leben hindurch die edelsten Früchte trieb — ist zum Grab- und Gedenksteine des einen Gefährten geworden, der mitten im Schaffen ermüdet die Hand sinken ließ und, seiner Genossin das Grabscheit zur Weiterarbeit reichend, entschlief! —

Und der letzte Gruß des Entschlummerten galt noch, hin über die ganze Welt, seinen Genossen, die mit ihm nach gleichem Ziele und in gleichem Sinne geschaffen, und es ist sein trauernd Weib, das über den Sarg hin uns den Gruß sendet —, den Gruß, das letzte Empfinden, das sie noch gemeinsam bewegte, das letzte, das sie mit ihm getheilt hat, wie sie vorher Alles im Leben getheilt und getragen haben. Der Gruß lautet:

To the true Shakespearian all over the world, this book is dedicated in token of cordial fraternity by Charles and Mary Cowden Clarke.

Der Zweck, den dieses Buch verfolgt, wird am Besten durch einen Theil des Vorwortes klar werden, den wir deßhalb hier wiedergeben:

'Shakespeare's style, so masterly in power of effect, so vigorous in expression, so full of varied resource, so marked with bold originality, yet so accordant with pure English diction, offers supreme advantage in its careful study to the thinkers, the writers, and the orators in his native language. — A man

possessed of good intellect and education, who moulds his composition and speech on the model afforded by Shakespeare's works, can hardly fail of being an able writer and speaker; and even a moderately gifted and moderately educated man, who is in the habit of reading and thoughtfully appreciating Shakespeare, is likely to become capable of expressing himself with strength and clearness — the best eloquence — whether in writing or speaking.

Never was author who combined so many different words in his single writings — and not only so many different words, but so many varied forms and uses of words — as Shakespeare; never was author who comprised so many different phrases and sentences, with varied constructional forms of phrases and sentences, as Shakespeare; therefore it is that the possession of a ready means for inspecting these must needs be an advantage to students of the English language. More particularly must it be valuable to *dramatic* writers; whose object it is to produce prompt and immediate impression upon those who *hear* sentences uttered, without the opportunity to re-scan and weigh which reading affords. Of the same value is it to public speakers; since they also have to choose such expressions as will at once convey their meaning in the most full and forcible manner: and where can such expressions be found in larger number and more pregnant with significance than in Shakespeare's writings?

To afford ready access to every peculiar feature of this rich Shakespeare style, so that at a moment any particular mode of expression used by him may be referred to and found, is the object of the present work. It grew out of the necessity which its authors felt, while they were engaged in preparing their various editions of Shakespeare, for some accurate and facile means of recurring to his manifold beauties and peculiarities of diction: it assumed form first in the shape of innumerable jotted-down memoranda from daily examination for more than thirty years of Shakespeare's text; it accumulated from minute observation of his varied niceties of phraseology, and gained bulk from the perpetual need of carefully noting these in all their different details.'

So weit griff der Plan, nach welchem das Werk angelegt war; was Mrs Cowden-Clarke veranlaßte, die Grenzen enger zu ziehen, finden wir in der ‚Added Preface' angeführt:

'These additional prefatory words are penned by the survivor of the author-pair wo put their names to the Preface originally written for this work, that she may explain why and how it has been modified since then.

The work was written happily *together*. After it was finished, Illness — Death — set their iron hands against its production in print. While it lay thus chained in manuscript, an extremely comprehensive lexicon was brought out, which included many verbal points discussed in our work; and I resolved to sacrifice these points, amounting to no fewer than 639 pages of written labour . . . . . .'

Das Werk hat also nicht den gleichen Zweck und macht nicht seine Ansprüche in gleicher Richtung wie das Schmidt'sche Lexicon; es will vielmehr die Sprache Shakespeare's für das praktische Leben popularisiren, und läßt sich also für das Prinzip seiner technischen Eintheilung mehr von individuellem Empfinden als von gegliederten Gesetzen leiten. Es erinnert in Form und Ziel — wenn auch nur oberflächlich — an 'Roget's thesaurus of english words and phrases', und könnte außerordentlich nutzbringend überall da wirken, wo Veredlung der Sprache in Stil und Formenreichthum und -schönheit erstrebt wird, wenn es vielfach benutzt würde; Dem aber, fürchten wir, steht der verhältnißmäßig hohe Preis hemmend entgegen. Das kann jedoch nicht verhindern, daß wir uns des Erscheinens eines Werkes freuen, welches als die reifste Frucht eines dem Dienste unsres Dichters gewidmeten Lebens begrüßt werden muß. — Wenige Reihen des 'Table of Contents' werden unsere Leser in den Stand setzen, sich ein Bild von der Gesammt-Eintheilung zu machen:

'Abrupt Commencements. Abundant Imagery. Affected Phraseology. Affected use of words. Alleyed Anachronisms, Discrepancies etc. Alliteration. Anti-

thetical Style. Appreciation of Friendship: Intimacy .... Beast and Man. Bitter Puns and Plays on Words: Conceits. Brief Scenes. Broken Speeches. Cant Terms ......'

H. H. Morgan. Topical Shakespeariana, or a collection of english Shakespeariana (exclusive of editions). Arranged under headings to facilitate reference to special subjects of investigation. St. Louis 1879.

Ein Büchlein, das jedenfalls als Compilatorium für Arbeitszwecke des Herausgebers entstanden, und später zum Nutzen andrer, in gleicher Richtung Forschender, gedruckt worden ist. Es ist ein nach Stoffen eingetheilter Shakespeare-Katalog, bei dem aber Princip der Eintheilung wie Auswahl sehr willkürlich gehandhabt worden sind. Jeder Einzelne wird diesen Fehler nach seinem besondern Bedürfnisse beseitigen müssen, und hierfür ist es recht vortheilhaft, daß das Buch durchschossen ward. Die später eingefügten handschriftlichen Notizen werden der Compilation erst ihren individuellen Werth verleihen. — Für 83 Seiten ist übrigens ein Verzeichniß von 32 Druckfehlern etwas reichlich; und man hat vielleicht ein Recht zu fürchten, daß dies Verzeichniß ebenso unvollständig sei, wie der Text des Buches. —

J. Parker Norris. A bibliography of works on the portraits of Shakespeare compiled by —. The titles compared with the original books in his library. — Philadelphia 1879. fifty copies printed for private circulation.

Ein hübsch zusammengestellter Katalog von 44 Nummern, der mit den Worten schließt, *additional titles to the above list will be thankfully received by the compiler.* — Deshalb ist es Schade, daß so Wenige Kenntniß von der Arbeit erlangen können. Ein Druck für weitere Verbreitung wäre erwünscht.

Robinson's Epitome of Literature, eine monatlich in Philadelphia herauskommende Zeitschrift, hat leider mit der 13. No. des 3. Bandes zu erscheinen aufgehört. Neben 'reviews' über Veröffentlichungen aus den verschiedensten Gebieten der Literatur, brachte das Blatt mit Vorliebe in jeder Nummer 'Shakespearian Gossip', welches unter der speciellen Redaktion des auch bei uns be- und anerkannten J. Parker Norris, dem Herausgeber des eben genannten Buches, stand. — Es ist zu beklagen, daß das Blatt nicht weiter erscheint, doch hat Mr. Norris uns die Aussicht eröffnet, die Früchte seiner und seiner Genossen Thätigkeit auf dem Shakespeare-Gebiete in anderer Form auch weiter zugeführt zu erhalten.

Karl Elze. Notes on Elizabethan Dramatists with conjectural emendations of the text. Halle 1880. 136 Seiten.

Das durchaus im englischen Charakter splendid ausgestattete Buch enthält 100 Paragraphen, die sich folgendermaßen vertheilen: Arden of Feversham, Birth of Merlin, Edward III., Fair Em, Histrio-Mastix, The London Prodigal, Mucedorus, No-body and Some-body, The Play of Stucley, Chapman's Alphonsus, Greene's Friar Bacon and Friar Bungay, Marlowe's Tamburlaine, Edward II., The two nohle Kinsmen, — in Summa fünfzig; die übrigen fünfzig sind Shakespeare gewidmet; endlich schließen sich unter dem Titel 'Addenda' dem Ganzen noch vier Ergänzungs-Paragraphen für Fair Em an. Von dem hier angeführten hervorragenden Maße feiner und gewissenhafter Arbeit, die Zeugniß von einer seltnen Belesenheit giebt, sind 45 Paragraphen bereits früher in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht. Eignes Emendiren, sowohl in Bezug auf Wortform wie auf Satzconstruction, geht Hand in Hand mit sachlich gehaltener Kritik über anderer Emendatoren frühere Arbeit, und die Ansicht unseres Autors wird oft durch überwältigendes Material an Belegen erhärtet. — Der 83. Paragraph behandelt Will Kemp und seine Reisen in ausführlicher Kritik, und die NN. 91 und 92 prüfen die im Hamlet viel besprochenen *for hours* und *mortal coil* mit

gründlichstem Fleiße. Wir haben es in hohem Maße dankend anzuerkennen, daß Elze dieses bisher überall zerstreut gewesene Material in ein Ganzes zusammengeschweißt hat; solches ist förderlich sowohl für die Verwerthung des Inhalts, wie für die kritische Beurtheilung seiner wissenschaftlichen Individualität, soweit dieselbe im Kreise der Textläuterung und -erklärung thätig ist. — Das Buch verdient eine genaue, langsame und gewissenhafte Prüfung und Besprechung, die ihm hoffentlich von den verschiedensten berufenen Kennern zu Theil werden wird. Auch das Jahrbuch wird sich einer genauen Durcharbeitung nicht entziehen. — Der vorliegende Band des Jahrbuches zeigt, daß der Autor in der Bearbeitung des Stoffes nicht ruht, sondern im gleichen Wege weiter baut.

Ich habe übrigens zu constatiren, daß die in dem hier den Lesern vorliegenden Jahrbuche pag. 167/168 von mir vorgeschlagne Lesart *shadow* sich bereits in dem Elze'schen Buche, und wie daselbst angeführt ist, schon früher in 'Robinson's Epitome of Literature' unter dem 15. März 1879, vol. III pag. 48 befindet, so daß Elze die Priorität derselben gehört; doch darf ich vielleicht zugleich erklären, daß ich keine Kenntniß von dem frühern Vorhandensein der von mir vorgeschlagenen Emendation hatte. —

Der um Reprints seltener Werke hochverdiente Mr. Edward Arber hat in vorzüglicher Ausstattung A transcript of the Registers of the Company of Stationers of London; 1554—1640 A. D., privately printed, London 1875—1877, Quarto erscheinen lassen. Das ganze Werk ist auf 5 Bände (jeder Band von zwischen 500—600 Seiten) berechnet, von denen bis jetzt vier in den Händen der Subscribenten sind. In der 'small paper edition' kostet der Band fünf, in der 'large paper editon' dreizehn Guineas. Die ganze Auflage ist auf 230 Exemplare beschränkt; was von diesen bei Erscheinen des 5. Bandes nicht subscribirt ist, wird vernichtet.

Cornhill Magazine No. 240. Dezember 1879 bringt auf pag. 722—734 den Inhalt eines Vortrages, welchen J. Newby Hetherington vor den Mitgliedern der 'New Shakspere Society' über 'Shakspere's Fools' gelesen hat. Ohne Neues zu geben, bietet die Abhandlung ein klares und sachkundiges Bild, das immerhin zu weiterem Forschen anregt.

Halliwell-Phillips hat in einer kleinen, nach seiner gewohnten Weise nicht für öffentliche Circulation bestimmten Monographie die niemals zur Ruhe gelangende Frage, ob Shakspere oder Shakespeare, in der einzig ihr angemessenen und richtigen Auffassung behandelt, dahin gehend nämlich, daß jene Zeit nicht so regelrechte und festgegliederte Prinzipien der Schreibweise überhaupt, und ganz besonders des Namens aufzuweisen habe, wie wir uns ihrer erfreuen, und daß viele Beispiele zum Nachweis dienen können, in wie verschiedenartiger Gestalt derselbe Name vom Träger selbst geschrieben erscheint. — Daß trotzdem die Streitfrage nicht zur wohlverdienten Ruhe gelangt, daß nicht Jeder bereit ist, beiden Schreibweisen das Prädikat 'authentisch' zuzugestehen, ersehen wir an einer Correspondenz in 'Daily News' aus Furnivall's Feder, der allerdings die Antwort nicht erspart ist. Wir unterstellen Beides der Kenntnißnahme unserer Leser:

'Shakspere' or 'Shakespeare'. — (To the Editor of the Daily News.) — Sir, — Toryism and tradition die hard in literature as well as in politics; and for every popular error in possession of men's minds plenty of specious reasons can always be found. The spelling of our great dramatist's name is no exception to the rule. There are two ways to spell it; the one in which he wrote it, and the other the way in which he didn't write it, so far as our evidence extends. 'The wisdom of our ancestors' unhappily fixed on the latter way; and our modern wiseacres follow it, and abuse those reformers who think it reasonable to write Shakspere's name as they can prove he wrote it himself in the majority of the five signatures he has left us. Anyone who knows even a little of the Elizabethan age knows too its fondness for 'conceits', especially verbal ones, and it is certain

that when a poet Shakspere began to write, his name would be turned at once by London conceit-mongers into 'Shake-speare'. . . . . This London manufacture of the spelling 'Shake-speare' is so plain upon the face of it, though the spelling is recorded long before, that every one with a feeling for what is genuine, must instinctively reject it; and when one finds that Shakspere did so himself, and that not one of his written signatures is 'Shakespeare',[1] *while the greater number are Shakspere, and all are written in the latest and maturest period of his life, one is only too glad to get rid of that conceit of his London contemporaries, printers and friends, which even yet has so strong an attraction for follow-my-leader minds, and makes them write 'Shakespeare.' To justify their proceeding, they of course say, 'the question is not, how Shakspere signed his name but how his friends spelt it'; that 'if you spell it as Shakspere wrote it people 'll pronounce it 'Shaxpere',' etc.; all which is, I humbly submit, sheer gammon. The evidence to decide the question is Shakspere's own signatures, and these (by a large majority) declare for Shakspere, and leave 'Shake-speare' without any authority at all. For this latter spelling there is nothing but evidence which printers and friends may have tampered with; it is poor second-hand evidence against first-hand, and isn't worth considering. — F. J. Furnivall, Founder and Director of the New Shakspere Society. — 3, St. George's-square, Primrose-hill, N. W. —*

(To the Editor of the Daily News.) — Sir, — Referring to your leader in a recent issue of the Daily News on the above subject, I presume many of your readers besides myself have had opportunity of observing that the peculiarity of spelling their names in those times in more ways than one by those who could write was not confined to Englishmen alone. Amongst others the old Dutch painters furnish astonishing examples of this freak. I have seen in Continental galleries pictures by Frans Franken (1544 — 1616) respectively signed by the painter 'F. Franck', 'F. Franken', and 'F. Frank'; by Alexander Kierings (1590 — 1646), 'Kerings', 'A. Kerincx', and 'A. Keirincx'. Gerbrandt van den Eeckhout frequently signs 'G. v. Eckhout' and G. v. Eekhout', and no doubt many instances of a similar nature will be found on record. — Yours truly. E. A. S.

Die gesammte Literatur der damaligen Periode, so wie deren ganze Correspondenz, welche sich in Archiven und anderen Sammlungen findet, liefert unendlich viele Beweise von einer durchaus prinziplosen Praxis in der Schreibung des eignen Namens, und daher sollte die Thatsache, daß auch unser Dichter dieser Unsitte seiner Zeit anheimgefallen ist, Jeden überzeugen, wie es Unrecht wäre, gegen eine Schreibweise zu polemisiren, welche immerhin als authentisch nachweisbar ist. Darum dürfen unseres Erachtens, *Shakespeareianer* und *Shakspereaner* sich nicht als Gegner betrachten, da der Träger des Namens selbst beiden Formen gleiches Recht zugestanden hat.

Giulietta et Romeo. Nouvelle de Luigi da Porto, Traduction, préface et notes par Henry Cochin. Paris 1879.

Die revolutionärste Nation ist zugleich die conservativste — bei keinem Volke bleiben selbst die unrichtigsten Aeußerungen einer anerkannten Autorität so lange in Macht, wie bei dem französischen, und die Thatsache, daß Voltaire einst ein unverständiges Urtheil über Shakespeare abgegeben hat, wirkt, meiner Ueberzeugung nach, heute noch dahin, unsern Dichter in Frankreich nicht so Wurzel fassen zu lassen, wie es nicht er nur, sondern wie es Frankreich selbst verdiente. Denn daß dem romanischen, speziell französischen Geiste Shakespeare im innern Wesen fremd bleiben müsse, ist eine althergebrachte, von jeder Literaturgeschichte und jedem geistreichen Essay bis zum Ueberdrusse wiederholte Phrase, der es an jeder Nuance von Beweiskraft fehlt. Gerade die Mischung von realistischer Kraft und idealbegeistertem Schwunge, die der französischen Nation so lange die Fahne in die Hand gedrückt hat, mit der sie an der Spitze des Kampfes für geistige und sociale Freiheit einher schritt, gerade sie prädestiniren Frankreich für das Verständniß Shakespeare's. — Voltaire's komische und selbst-

[1] Aber die meisten: *Shakspeare.* D. R.

überhebende Mißgunst war eine gute Handhabe für den katholischen Klerus, der mehr Grund als der Philosoph von Ferney hatte, Shakespeare's Wirkung zu scheuen, und diesem gemeinsamen Thun hat es Frankreich hauptsächlich zu danken, wenn daselbst dem britischen Dichter noch immer in gewissem Grade der Duft des Exotischen anhaftet. — Unter so bewandten Umständen ist jeder Schritt zum Bessern freudig zu begrüßen, und Quellenforschung darf in der That so genannt werden. Wir finden in obigem, reizend ausgestatteten Buche nichts, was, den Zusammenhang zwischen der Novelle und Shakespeare betreffend, uns Neues brächte, aber das französische Publikum lernt gewiß viel daraus, und so soll die fleißige und verdienstliche Arbeit rühmend genannt, ganz besonders sollen die interessanten und vielseitig lehrreichen Noten der Aufmerksamkeit unserer Leser empfohlen werden.

Eine Frage, welche zu vollster Abschlußlosigkeit verurtheilt zu sein scheint, weil sie bis jetzt, aus Mangel an positivem Material, nicht über die Grenze individueller Anschauung emporgehoben werden kann, die Frage von den Sonetten, ist in einer Reihe von Artikeln im Herrig'schen Archive, von Hermann Isaac unter dem Titel: 'Zu den Sonetten Shakespeare's' mit großem Fleiße, mit Sachkenntniß, taktvoll und so objektiv wie möglich behandelt worden, und deshalb unsern Lesern dringend zu empfehlen. Die Abhandlungen stehen in Bd. 59. pag. 155—204. 241—272. Bd. 60. pag. 33—64. Bd. 61. pag. 177—200. 393—426. Bd. 62. pag. 1—30. 129—172. Es wird sich später Gelegenheit bieten, die Arbeit ausführlicher zu prüfen. —

Im 60. Bande derselben Zeitschrift finden sich noch zwei Abhandlungen unsres Gebietes: Claus, Die einfache Form des Conjunktiv bei Shakespeare, und Deetz, Ein Schlüssel zum Hamlet-Räthsel.

Henry Irving, der berühmte Schauspieler Englands, hat den Hamlet für seine Darstellung, also nur zu Bühnenzwecken, bearbeitet und in London 1878 erscheinen lassen. Die Arbeit wird alle Diejenigen interessiren, welche sich mit Inscenirungen Shakespeare'scher Stücke beschäftigen; auf einen Werth für weitere Kreise macht sie keinen Anspruch, und kann daher innerhalb solcher wohl auch kaum eine ausführliche Kritik erwarten.

Shakespeare-Bibliography in the Netherlands, by Th. J. I. Arnold. Printed separately from 'Bibliographische Adversaria', IV. 4, 5. The Hague. 1879.

Welche Grenzen sich diese Bibliographie gezogen hat, zeigt ihr Specialtitel in den Worten: 'Shakespeare, in de nederlandsche Letterkunde en op het nederlandsch Tooneel', der uns zugleich den Beweis führt, daß es auch in den Niederlanden eine Gemeinde unsres Bundes giebt, die in Literatur und Kunst wie auf der Bühne dafür arbeitet, die Werke unsres Dichters zum bildenden Allgemeingute des Volkes zu machen.

Ed. Müller, etymologisches Wörterbuch der englischen Sprache. — 2 Theile. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Cöthen 1878.

Nicht eine Kritik — nein! eine Anerkennung nur soll der gewissenhaften und verdienstvollen Arbeit zu Theil werden, die in den Kreisen Berufener seit langer Zeit schon den ernst erworbnen und ihr gebührenden hohen Platz einnimmt, der wir nun aber auch zu dem materiell werthvolleren Resultate einer zweiten Auflage Glück wünschen können. — Wir Deutschen stehen im Allgemeinen, was das Kaufen von Büchern betrifft, noch immer auf einer so traurig niedrigen Kulturstufe (Beweise des Gegentheils sogar würden für diese Behauptung sprechen, denn man könnte sie nur aus den Reihen der belletristischen oder frivolen Literatur herbeiholen), daß es als eine wahre Errungenschaft angesehen werden kann, wenn der Verleger eines Buches, wie das obige es ist, nach drei-

zehn Jahren zu einer zweiten Auflage schreiten durfte! Man sage nicht, daß wir zu arm seien! Das ist eine Ausrede! Wir haben immer täglich noch einige Groschen zu irgend welcher Thorheit übrig — die Hälfte davon ab und zu auf den Ankauf von Büchern verwandt, würde den deutschen Buchhandel hervorragender und uns gebildeter machen. Leider aber zählt die Majorität des deutschen Publikums das Kaufen von Büchern in das Bereich des Luxus und der unnützen Verschwendung. 'Nein! ich kenne das Buch noch nicht' — es war von Immermann's Münchhausen die Rede, '— haben Sie es vielleicht selbst? Können Sie es mir borgen?' Dieses Borgen von Büchern, und ganz besonders von solchen, die der Literaturgeschichte angehören, ist der Krebsschaden des deutschen Buchhandels und der deutschen Bildung. Heinrich IV. von Frankreich wollte im Topfe jedes Bauern am Sonntag ein Huhn wissen — ich möchte, daß nach verspeistem Huhne das am Sonnabend gekaufte Buch gelesen würde, und nicht nur beim Bauer — o nein! auch bei den 'Gebildeten!' — —

Müller sagt im Vorworte zur 2. Auflage: '. . . . . . Die überaus große und fruchtbare, wenn auch bisher noch fast nirgends abschließende thätigkeit, welche seit einer längeren reihe von jahren der historischen erforschung der englischen sprache gewidmet worden ist, gebot mir, mich mit einer durchsicht und beseitigung einzelner Mängel nicht zu begnügen, sondern, so gut meine kraft und der verhältnisse drang es gestatteten, eine völlig neue bearbeitung vorzunehmen . . . . . .'

Es ist Sache des Publikums, dafür zu sorgen, daß neue Proben der 'nirgends abschließenden Thätigkeit' und der 'historischen Erforschung der englischen Sprache', ihm in möglichst bald erscheinender wiederum neuer Auflage geboten werden können.

Rev. Walter W. Skeat. M. A. Elrington and Bosworth Professor of Anglo-Saxon in the university of Cambridge. An etymological dictionary of the english language, arranged on an historical basis. To be completed in four parts. Part I. A — Dor. Part II. Dor. — Lit. Oxford, at the Clarendon Press 1879. (Jedes Heft kostet eine halbe Guinée. Heft 3 erscheint 1. Juli 1880.)

Den Weg, welchen Müller im Vorworte zur ersten Auflage 1865 als den nothwendig einzuschlagenden bezeichnet, finden wir hier gewählt. Müller sagt nämlich:

'Sollte das höchste erstrebt werden, so konnte dies nichts anderes sein als ein umfassendes historisches wörterbuch der englischen sprache, in welchem die vollständige geschichte jedes einzelnen wortes mit zahlreichen belegstellen gegeben würde, kurz ein werk wie das Grimm'sche für unsere neuhochdeutsche sprache. Bekanntlich wird ein solches in England selbst von der philological society im großartigsten maßstabe vorbereitet . . . . Ihm zuvorkommen oder nur damit wetteifern zu wollen, war kaum eines einzelnen, am allerwenigsten meine sache. Rücksicht auf das bescheidene maß der eignen kraft wie auf die beschränktheit äußerer gelegenheiten und hülfsmittel wiesen vielmehr entschieden darauf hin, lieber den nächsten als den weitesten wurf zu wagen.'

Um den Raum nicht für ein zu langes Citat in Anspruch zu nehmen, verweise ich die sich dafür Interessirenden auf das Vorwort selbst. Skeat verfolgt die von Müller vorgezeichnete Bahn, bringt in der That eine, wenn auch nicht erschöpfende, so doch hinreichend belehrende Zahl von Belegstellen, und ist vielleicht in der Masse der gebrachten Wörter etwas reichhaltiger als Müller, obwohl auch dieser manche Wörter bringt, welche Skeat fehlen. Jedenfalls ist die etymologische Durcharbeitung bei letzterem eine ausführlichere und daher für den allgemeinen Gebrauch bequemere; es macht den Eindruck, als ob Müller hauptsächlich Leute von Fach, Skeat aber neben diesen zugleich weitere Kreise im Auge gehabt hätte. Das Charakteristische seiner Arbeit, und zugleich das dieselbe von der Müller'schen Unterscheidende, finden wir in dem der ersten Lieferung vorausgeschickten 'Key to the general plan of the etymological dictionary' folgendermaßen bezeichnet:

'The word-list containts all the primary words of most frequent occurrence in modern literature; and when their derivatives are included, supply a tolerably complete vocabulary of the language.'

'. . . . . . Next follows a brief account of the history of the word, shewing (approximately) the time of its introduction into the language; or if a native word, the Middle-English form or forms of it, with a few quotations and references. This is an important feature of the work, and (I believe) to some extent a new one.'

In der That ist Dies etwas die Skeat'sche Arbeit über viele andere Hervorhebendes; Etwas, das ihr einen ganz spezifischen Werth verleiht. — Ueber die Qualität der Arbeit bedarf es keines Wortes; der Name Skeat ist identisch mit Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit. —

Für den Fall übrigens, daß es wirklich Leser geben sollte, welche so kurzsichtig wären nicht einzusehen, welches Recht zur Besprechung in unserm Jahrbuche etymologische Wörterbücher haben könnten, und ganz besonders solche der englischen Sprache, will ich doch zum Schlusse noch einige Worte anführen, die sich genau den oben citirten anschließen, und zugleich die, allerdings unnöthige, Rechtfertigung übernehmen:

'In attempting thus, as it were, to date each word, I must premise that I often cite Shakespeare in preference to a slightly earlier writer whose writings are less familiar . . . . . .'

In Karl Grün's Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts (1880. Leipzig, Joh. Ambr. Barth) finden wir als ersten Abschnitt des I. Bandes: Drei große Sterne am Horizont des Jahrhunderts. William Shakespeare und seine Ethik. — Johannes Kepler und sein Werk. — Johann Amos Comenius, der Pädagoge.

In der rasch hingeworfenen, kaum 40 Seiten umfassenden Skizze, welche sich mit Shakespeare beschäftigt, kommen glänzende Lichtblicke vor, und man kann aus ihnen heraus leicht Veranlassung nehmen es zu bedauern, daß der Verfasser sich nicht 'von Fach wegen' mit der Erklärung Shakespeare's beschäftigt, umsomehr, als er in solchem Falle seiner Arbeit vielleicht dasselbe Prinzip zu Grunde legen würde, dem wir in dem vorliegenden Essay begegnen: 'Wir markiren, da wir keine Aesthetik schreiben, nur die Hauptpunkte psychologisch-ethischer Einsicht. . . .' Welch ein Glück wäre es für die Shakespeare-Erforschung und Erklärung, wenn die 'Aesthetik' weniger Raum bei der Arbeit einnähme! — Grün leitet seine Abhandlung mit folgenden Worten ein:

'Oben auf dem Thore, welches aus dem 16. in's 17. Jahrhundert führt, thront in stolzer Manneswürde, die Flamme der Begeisterung auf der Stirn, nicht ohne einen Anflug von Schwermuth im Antlitz, die Gestalt William Shakespeare's. Wir kennen sie aus früherer Zeit, sie begleitete uns durch's Elisabethische Zeitalter, den Thatendrang und das wagende Vorstürmen in die Zukunft ausdrückend, die Gestaltungskraft aller poetischen Vorgänger vereinigend und überbietend. Jetzt steht sie prophetisch auf dem Thore des neuen Jahrhunderts, mit der Rechten auf ferne Gedankenregionen hindeutend.

'Die großen gewaltigen ethischen Dramen des Dichters gehören fast ausschließlich dem neuen Zeitabschnitt an. Es wird sich wohl der Mühe lohnen, zu untersuchen, was der energische Denker von der menschlichen Pflicht, vom Gesetze der Sitte gewußt und Tausenden in die Ohren gerufen hat, sollte es selbst viel späteren Geschlechtern erst zum Bewußtsein gelangen. Er war ein durchaus unabhängiger Geist, frei von aller kirchlichen Konfession — in beängstigend theologischer Zeit, für welche jedes Gebot direkt aus dem Glauben floß, ja, die kein anderes Gebot irgend anerkannte. . . . .

'Man muß, will man die englische Entwicklung, besonders im 17. Jahrhundert, begreifen, zwei Strömungen unterscheiden, die sich ziemlich genau nach Klassengegensätzen, dann aber auch als Zeitperioden von einander abheben, sonst läuft man Gefahr, an der Hand einer übrigens verdienstvollen Shakespeare-Kritik den Dichter und seine Leistungen zu unterschätzen.

'Es ist ganz richtig und wohl verbürgt, daß der Unterstrom der Elisabethischen Zeit ein puritanischer war, daß schon in den 80er Jahren die Mehrheit des Parlaments geheim oder offen diese Tendenz in sich trug. — Ebenso richtig ist, daß die puritanische Kleinbürgerwelt das Theater haßte, daß der Lord Mayor von London Schaubühnen nur an den Grenzen der City duldete. — Die Puritaner waren aber zugleich das demokratische Element in der Politik, das vorwärts treibende Ferment. — Die Kunst überhaupt, folglich auch die dramatische, wurde somit zur Sache des Hofes und der Cavaliere. — Die Bühne und wer durch sie wirken wollte, verfiel von selbst der Gunst der exclusiven Gesellschaft. — Wenn die Essex und Southampton politisch etwas wollten, so waren sie eben nur 'nach neuen Dingen begierig'; das Prinzip der Gleichheit und Gleichberechtigung blieb ihnen fern. — In Shakespeare's Geschichtsdramen kommen keine Volksrechte vor; er behandelt die Mittelklasse komisch, die Volksmasse drastisch. — Das Theater war royalistisch-unitarisch gesinnt. —

'Die Zuschauer-Gesellschaft im 'Globe' mag seltsam genug zusammengesetzt gewesen sein: im unbedeckten Hofraume des Parterre Kunst- und Fachgenossen, dahinter Volk; auf der ersten Galerie Maitressen, hinter ihnen Bürgerfrauen in der Maske; auf der zweiten Galerie Mob oder Gesindel; die adeligen Gönner auf der Bühne selbst. — Man aß, trank, rauchte, spielte Karten — doch wohl nur in den Zwischenakten. — Die üppige aristokratische Jugend, die auf der Bühne saß, gab Vorbilder und Anlaß zu den ewigen Fürsten und Cavalieren des dramatischen Stoffes. — Der Sonettendichter Shakespeare ergriff das rein Menschliche direkt. —

'Diese Vornehmheit des Stoffes war eben die unerläßliche, von der Zeit vorgeschriebene Bedingung, unter welcher allein das Shakespeare'sche Drama aufkommen und gedeihen konnte.' — . . . .

'Und schließlich scheint uns Alles mit dem Satze gesagt zu sein: Bei Shakespeare komme nichts Dogmatisches, Specifisches vor. — Darin bestand ja gerade die sittliche Revolution des heldenhaften Dichters, daß er seiner Zeit in's Gesicht, dem zur nächsten Herrschaft berufenen Puritanismus zum Trotz, über die Köpfe der Restauration und der zweiten Revolution hinweg, allgemein-menschliche Wahrheiten divinatorisch aussprach, eine Bewußtseinsstufe im poetischen Bilde verkörperte, die, mit Ausnahme Spinoza's, erst schier zwei Jahrhunderte später vom nüchternen Denkprozesse mühsam erreicht werden sollte. —

'Die Shakespeare'sche Strömung verlor sich unter Jakob und Karl I. im Sande. — Die Puritaner bekamen Oberwasser, die Freiheitsbestrebungen setzten sich im religiösen Mantel auf den erledigten Thron — fern sei es, die Großartigkeit und Nothwendigkeit dieses Durchgangs zu verkennen! — Mit der Restauration kam der Umschwung, aber der Shakespeare'sche Strom hieß jetzt nicht mehr Moral und Gewissen, sondern Natur, Physik, Experiment, prickelnde Wiß- und Neubegierde. — Die 'glorreiche Revolution' suchte die Gegensätze zu vereinigen, brachte es jedoch keineswegs zur Synthese, sondern produzirte ein ächt constitutionelles 'Gleichgewicht der Gewalten', ein Schaukeln und Schwingen zwischen Ethik und Schufterei, zwischen Theorie und ergiebiger Praxis, zwischen Adelsgelüsten und schacherndem Bürgerthum. — Von Shakespeare war so wenig die Rede wie von Spinoza. — Vor der Mitte des 18. Jahrhunderts hat man kaum wieder Ernst gemacht mit dem sittlichen Menschen. —

'Die ethischen Dramen Shakespeare's, die hier in Betracht kommen, sind Romeo und Julia, Othello, Macbeth, Lear und Hamlet . . . . . .'

In Romeo und Julia und Othello beobachtet unser Autor die Schilderung der Liebe und der Eifersucht; Lear nennt er 'eine im Wahnsinn zusammenbrechende Welt', und sagt, wo er seine Bemerkungen über Lear schließt:

'Wo fände sich in sämmtlichen Schriften der Reformatoren und Humanisten eine so tief in's Herz der Gesellschaft tauchende Anschauung, wo wären auch nur Winke zu gewahren, die sich mit den angeführten Stellen im Entferntesten messen könnten? Dieser inductive Poet, zwischen Deduction und Induction so ahnungsvoll hinwandelnd, beugt die Aeste vom Menschheitsbaume selbstgewiß zu sich nieder und bricht die unverstandenen Früchte der

Zukunft; auf der Leiter der Phantasie holt er Wahrheiten herunter, die den Moralisten und Pädagogen des 18. Jahrhunderts erst aufdämmern sollten, und kleidet sie förmlich in das philosophische Gewand des 19. Noch aber sind wir nicht zu Ende. In dieser Aetherhöhe des Genius angelangt, darf man wohl die Frage aufwerfen: hat der gewaltige Adler vom Avon nicht etwa, irgendwo, offen oder versteckt, seiner Zeit den Spiegel vorgehalten, unwissend vielleicht, wie scharf derselbe geschliffen, sicherlich meinend, nur Einzelnes, Besonderes daraus zu reflektiren; wäre er gar der Richter über die reformatorische Gedankenbewegung, der Zugführer der speculativen Cohorte, die sich von Bacon bis Leibnitz und Locke durch das 17. Jahrhundert hindurch bewegen sollte?

'Die Antwort auf diese Fragen ertheilt der 'subjektive', 'pragmatisch schwache' Dänenprinz Hamlet.'

Um alles Vortreffliche zu citiren, müßten wir den ganzen Aufsatz abdrucken; nur Eines sei aus dem Abschnitte 'Hamlet, die Tragödie des Bewußtseins' angeführt:

'Prinz Hamlet ist ein reichbegabter, wohlunterrichteter junger Mann, der an den Stufen des Königthrons füglich als Gelehrter gelten kann. Im gewöhnlichen Laufe der Dinge wird er eines Tages der wissenschaftliche König sein, der auf den heroischen König folgt. Die Bildung seines Herzens und seiner Sitten steht nicht hinter der seines Geistes zurück. Er ist züchtig, keusch in einer ausgelassenen, frivolen Epoche. Er liebt mit voller Hingebung, ohne jegliche Rücksicht auf Rang und Stand, ein edles junges Mädchen. Endlich hat er Muth und achtet sein 'Leben nicht einer Stecknadel werth'. Nur Eines fehlt ihm, und der Mangel dieses Einen macht ihn zum tragischsten aller tragischen Charaktere: die Entschlußfähigkeit, die Festigkeit im Rathe, das Brückenschlagen vom Willen zur That.'

Anschließend hieran darf eines Büchleins Erwähnung gethan werden, weil es uns in neuer Form entgegentritt. In der literarischen Uebersicht des vorigen Jahrganges war eine Abhandlung von D. Christian Semler 'Shakespeare's Hamlet. Die Weltanschauung und der Styl des Dichters' rühmend besprochen. Damals trat sie nur als Programmschrift auf, jetzt ist sie in das selbständigere Gewand einer Broschüre (Leipzig, Ed. Wartig's Verlag, 1879) gekleidet, und auch hier verdient sie durchaus die ihr im vorigen Bande gewordene Anerkennung. Außerdem rangirt sie ihrer Auffassung nach Seite an Seite neben dem Grün'schen Essay, denn auch Semler sagt:

'Hamlet's geistige Organisation ist eine einseitige. Die Weichheit des Gefühls und die schneidige Schärfe der Reflektion überwuchern und lähmen die Spannkraft des ohne weitere Bedenken zuschlagenden Willens. Der Donner rollt zwar grollend daher, aber der zerschmetternde Blitzschlag bleibt aus.'

— und wenn man an beiden Arbeiten Etwas tadeln will, so wird auch Das das Gleiche sein: beide Autoren haben die Prüfung und Exegese der Hamlet-Gestalt ausgeführt, ohne Shakespeare's Quelle zu Rathe zu ziehen. Ein Vorwurf allerdings, der Grün weniger trifft als Semler, weil jener die fertige Dichtergestalt als Prüfungsobjekt in der Kulturgeschichte einer Zeitperiode betrachtet, dieser den Spuren ihres Entstehens nachgeht. —

Flugschriften über Friedr. Ludw. Schröder und seine Familie. — Eine bibliographische Sammlung von Hermann Uhde bringt das 'Archiv für Litteratur-Geschichte.' Es sind die genauen Titel-Angaben (mit entsprechenden Erläuterungen) von 124 Flugschriften, beginnend mit der ersten bekannten, die Ackermann'sche Truppe betreffenden Schrift aus dem Jahre 1755, schließend mit Schröder's Tode 1816; vereinzelte und versprengte Zeitungsberichte blieben ausgeschlossen. Uhde bemerkt einleitend: 'Nachstehende Uebersicht (in der die anonymen Schriften mit † bezeichnet sind) möge dazu beitragen, den Werth der Flugschriften, den Werth sogar der bloßen Titel erkennen zu lassen; unschwer findet der Kenner des Schröder'schen Lebensganges den 'rothen Faden' heraus, der uns in den Stand setzt, dem großen Schauspieler von seiner Jugendzeit bis zu seinem Tode beständig das Geleit zu geben.' Der Fleiß und die Sorgfalt des Sammlers sind staunenswerth; sie erklären sich nur

daraus, daß Hermann Uhde eine Kenntniß der deutschen Theaterzustände von ihrem Anfang bis zur Gegenwart besitzt, welche von keinem Literaturkundigen übertroffen wird. G. v. V.

Shakespeare in Holland. — Im Jahrbuch für 1878 (S. 317) machten wir aufmerksam auf die neue holländische Shakespeare-Uebersetzung vom Professor L. A. J. Burgersdijk. Jetzt hat dieselbe ihre erste Bühnenprobe glänzend bestanden bei der Aufführung von Romeo und Julia zu Amsterdam am 22. Oktober 1879 vor vollbesetztem Hause. Von der Kritik wird die Vortrefflichkeit der Uebersetzung und des Zusammenspiels sowie des scenischen Arrangements gleichmäßig hervorgehoben. Die Darstellung, bei welcher auch der Prolog gesprochen wurde und im Text wenig gekürzt war, dauerte über vier Stunden, sie hielt gleichwohl das Publikum bis zum Schluß in gespannter Aufmerksamkeit. Zunächst fanden Wiederholungen statt am 25., 26., 29. Oktober, immer unter gleichem Andrang der Zuschauer, von denen viele keinen Platz fanden. Ein neuer erfreulicher Beweis der Weltherrschaft Shakespeare's — sobald für seine würdige Erscheinung gesorgt wird. Es ist die Absicht, in dieser Saison noch den Kaufmann von Venedig und die bezähmte Widerspenstige in Burgersdijk's Uebersetzung auf die holländische Bühne zu bringen. Shakespeare's Sonette, von Demselben treu und fließend wiedergegeben, sind soeben im Buchhandel erschienen. G. v. V.

Karl Elze's so anregender Vortrag 'Eine Aufführung im Globus-Theater', welcher im letzten Bande unsres Jahrbuches veröffentlicht wurde, ist schon bis in den höchsten Norden gedrungen. Es liegt uns eine schwedische Uebersetzung desselben vor, welche in: *Finsk Tidskrift för Vitterhet, Vetenskap, Konst och Politik, utgifven af C. G. Estlander*, im Februarheft für 1880 in Helsingfors erschienen ist.

Ein Shakespeare-Portrait. Der bekannte Holzschnitt Unzelmanns, nach einer Zeichnung Adolph Menzels: 'Shakespeare im Garten seines Hauses zu Stratford wandelnd', der, nachdem man seiner Zeit 50 Abdrücke davon genommen hatte, einen Riß bekam, so daß er zum Weiterdrucken unbrauchbar wurde — ein Zufall, der die vorhandenen Abzüge zu einem hohen Werthe steigerte —, hat sich merkwürdiger Weise im Verlaufe der Zeit wiederum so zusammengezogen, daß der gefährliche Riß geschwunden ist. Die Platte ist wieder druckfähig, und ihr jetziger Eigenthümer, der Verleger der Illustrirten Frauen-Zeitung in Berlin, Herr Lipperheide, hat dieses Meisterwerk der Holzschneidekunst in der Nummer seines Blattes vom 14. Oktober 1878 veröffentlicht, und wird es gewiß auch in correcter, für das Einrahmen geeigneter Bildform dem Publikum zugängig machen.

Wenn Jedermann ein Recht hat, sich Shakespeare's Erscheinung nach individueller Art zu gestalten, so darf einem Unsterblichen wie Adolph Menzel dies Recht gewiß nicht verkümmert werden, und wir haben seine persönliche Meinung vom Aussehen Shakespeare's mit Achtung zu constatiren, selbst falls wir finden sollten, daß das Bild des Dichters uns mehr behagen würde, wenn sein Schlafrock keine so hervorragende Rolle spielte, und er selbst ein etwas geringeres Quantum an Papier mit sich umhertrüge. — Der Kopf selbst ist ein Kunstwerk in vorliegender Zeichnung, und giebt erschöpfend Das wieder, was Tradition und eigne Phantasie allmählich zum 'typischen Shakespeare' gemacht haben.

In 'Anglia', Zeitschrift für englische Philologie, ed. Wuelcker und Trautman III, 1. finden wir einen Abdruck des früher im Programm seiner Schule erschienenen Artikels von Alexander Schmidt: 'Zur Textkritik des King Lear.' — In demselben Hefte stehen zwei Notizen über Stellen im Sturm, von H. Varnhagen.

In der, bei Wartig in Leipzig herausgegebnen Sammlung: 'Erläuterungen zu den ausländischen Klassikern' enthalten die Bände 1—8 Erläuterungen Shakespeare'scher Stücke, von Robert Prölss. — Die Verlags-

handlung hat der Redaktion des Shakespeare-Jahrbuchs kein Exemplar zur Besprechung übersandt, und so müssen wir uns eben nur auf diese Notiz des Erscheinens beschränken. —

Vorstudien zur Einführung in das Verständniß Shakespeare's. — Vier Vorlesungen, gehalten in dem vom berliner Bezirksverband des deutschen Lehrervereins gebildeten 'Institut wissenschaftlicher Vorlesungen für Lehrer' von Franz Baacke, Lehrer in Berlin, ordentliches Mitglied der berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen etc. — Berlin. 1879.

Wenn man nicht gerade erwartet, in 'wissenschaftlichen Vorlesungen für Lehrer' in der That das Produkt eignen wissenschaftlichen Forschens zu finden, so bringt das vorliegende Heft zwar keine Vorstudien und keine Einführung in das Verständniß, aber immerhin ganz anschaulich zusammengestellte Excerpte aus der Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland von Rudolph Genée 'einem unserer thätigsten Shakespeareforscher der Gegenwart', und aus Karl Elze's William Shakespeare. Außerdem ist viel anderes biographisches und literarisches Material, das jetzt ja so leicht zugänglich ist, benutzt, so daß ein vorher in rebus Shakespearianis wenig unterrichtetes Publikum durch die Lektüre des Heftchens wohl einige ihm bis dahin fremde Dinge erfahren mag. Der Leserkreis ist um so größer bemessen, als unser Verfasser (pag. 6) sagt:

> 'Allerdings ist die Eigenartigkeit der Shakespeare'schen Muse eine solche, daß es nur dem Aesthetiker und Kunstphilosophen gelingt, sich vollständig, sich ganz in das Verständniß derselben zu versenken . . . . . .'

und er also nicht nur die kleine Gemeinde der Shakespeareforscher, sondern alle Aesthetiker und Kunstphilosophen um sich versammelt. Da er aber unzweifelhaft sich selbst zu diesen letzteren zählt, (denn wenn er Anderen seine Vorstudien zur Einführung in das Verständniß darbietet, wird er sich doch wohl selbst ganz in dieses Verständniß versenkt haben) muß er uns schon die Frage erlauben, ob folgende Sätze aus der Feder des Aesthetikers oder des Kunstphilosophen in ihm geflossen sind:

> pag. 10 und 11. 'Den Uebergang zu den Trauerspielen bezeichnet 'Cymbeline', eine der wunderbarsten Zusammensetzungen, eine Novelle des Boccaccio mit altbritischen Sagen aus den Zeiten der ersten römischen Kaiser verknüpfend, von den neuesten gesellschaftlichen Sitten bis zu heroischen Thaten, ja bis zu fabelhaften Göttererscheinungen, Alles durch leichte Uebergänge verschmelzend, eine derjenigen Dichtungen, welche so recht eigentlich für Dichter geschrieben erscheinen, vielleicht auch nur von diesen in ihrer Herrlichkeit begriffen werden, von der man nicht-dichterischen Gemüthern vergeblich sagen würde . . . . Die Größe und Tiefe des Gedankentrauerspiels 'Hamlet, Prinz von Dänemark' läßt sich aus Nichts besser abnehmen als daraus, daß die größten Meister der Kritik über die Würde und innerste Bedeutung des Hauptcharakters verschiedene Ansichten haben. — 'Macbeth', das Größte und Furchtbarste, was seit den 'Eumeniden' des Aeschylus gedichtet worden, zeigt auch in den, nicht ohne Gefahr völliger Verrückung des dichterischen Gesichtspunktes anzutastenden Hexenbildern nach alt-schottischen Chroniken gehalten, recht die Grenze, bis zu welcher nur die Einwirkung der Hölle angehöriger Geister ohne Beleidigung des Himmels schreiten darf. Denn hier sucht diese Einwirkung bei einem im Taumel der Freude verstrickten Gemüthe den leichten Eingang und bringt es dahin, den versuchenden dunkeln Gewalten nicht zu widerstehen, sondern sich mit Schuld zu beladen . . . . Wie im 'Hamlet' der Gang des Stückes durch die 'angekränkelte blasse Farbe der Entschließung' aufgehalten wird, so stürzt er im 'Macbeth' in der Raserei verderblicher Blindheit zum Ziele; wie aber hier der Schrecken den höchsten Gipfel erreicht, so ist im 'König Lear', in welchem die Hauptpersonen die gerade leidenden sind, die Wissenschaft des Mitleids erschöpft.'
>
> pag. 12. 'Coriolan' zeichnet sich durch die Rolle der vielköpfigen Menge in blinder Bewegung und lustiger Laune aus . . . . .'

pag. 16. Mit Bezugnahme auf 'A Lover's Complaint': 'Daß Shakespeare auch dieses Thema zur Produzirung eines Gedichts gewählt hat, kann nicht überraschen. Denn liegt denn nicht selbst in der rührenden, steinerweichenden Klage eines verlassenen, eines gebrochenen Herzens ein gut Stück Poesie, wenn auch — natürlich! — Trauerpoesie! — — Nachdem Shakespeare soviel in seinen 'Songs' und seinen 'Sonnets' und sonstwo in Liebesphantasien sich gebadet, mußte er doch die Geschichte auch einmal zum Abschluß bringen . . . . . .'

pag. 17. 'Nach dieser gedrängten, d. h. den Umständen entsprechend möglichst kurzen Uebersicht — in welcher aus Gründen, die wohl nicht auch noch erst der besonderen Begründung bedürfen, die nicht dramatischen Dichtungen, wenigstens quantitativ, besser weggekommen zu sein erscheinen — dessen, was Shakespeare geleistet, dazu ein Paar allgemeine Bemerkungen, welche etwa den Standpunkt kennzeichnen dürften, von dem aus die Eigenthümlichkeit des Genius dieses gewaltigen Dichters beurtheilt werden will. Denn schon, daß es ein Dichter ist, mit dem wir es zu thun haben, dazu ein Dichter, von dem man, ohne den Gedanken der Trivialität dabei aufkommen lassen zu können, also in vollem und gerechtem Ernst bekennen muß: 'und was für einer!' — zwingt zur Einnahme einer gesicherten Position, von der aus an ein Studium seines Wesens und seiner Werke heranzutreten ist. Daß damit nicht gemeint sein kann, diese Position einnehmen zu wollen oder zu sollen, bevor man überhaupt etwas von ihm weiß, ist selbstverständlich.'

Endlich beginnt die dritte Vorlesung mit dem ebenso hervorragenden wie überraschenden Gedanken:

pag. 44. 'Daß ein starkes, unbesiegbares Etwas in Shakespeare gelebt haben und wirksam gewesen sein muß, ist nach Allem, was wir über ihn wissen, mit unzweifelhafter Gewißheit anzunehmen . . . . . .'

Auch in dem vorliegenden Buche zeigt sich ein starkes, unbesiegbares Etwas, in Bezug auf dessen genauere Bezeichnung wir ebenso discret sein wollen, wie es unser Autor gegenüber dem starken, unbesiegbaren Etwas in Shakespeare ist; aber er hätte es doch besiegen sollen! Es wäre vielleicht ein harter Kampf gewesen — doch welche Befriedigung, wenn er dann das Besiegte im tiefsten Burgverließe seines Schreibpultes gefangen gehalten hätte!

Tiessen, Ed. Beiträge zur Feststellung und Erklärung des Shakespeare-Textes. (Herrig's Archiv, Jahrg. XXXI. vol. 57. 58. — Englische Studien II. 1. 2. III. 1.)

Die einleitende Notiz in den 'Englischen Studien' sagt:

'Von diesen beiträgen, die sich an die vierte auflage der Shakespeareausgabe des professors Delius anschließen, sind einige im vorigen jahre in Herrig's Archiv erschienen. Ich veröffentliche jetzt hier eine neue folge derselben.'

Ein erfreulicher Titel — schon die Erklärung ist an vielen Stellen hocherwünscht; wieviel mehr die Feststellung! Feststellung des Shakespeare-Textes! *A consummation, devoutly to be wished!* Und man darf Etwas von dieser Arbeit erwarten, da zwei Zeitschriften sich die Ehre streitig machen, den Autor zu vertreten. Das Herrig'sche Archiv widmet ihm 30, das Kölbing'sche — die Englischen Studien — ihm 84 Seiten, Raum genug, um Tüchtiges zu bieten. — Obwohl es mir vor der Hand nicht recht klar werden will, wie man eine Feststellung des Textes durch Anschluß an eine einzelne kritische Ausgabe herbeiführen könne. Mir möchte scheinen, als ob solchem Definitivum die Vergleichung alles Dessen vorausgehen müßte, was bisher zur Erwägung gestellt worden ist. Zugestanden, daß viel Thörichtes und noch mehr Unnützes über Shakespeare's Text geschrieben, und an ihm erklärt und geändert worden ist — aber wer den Text feststellen will, Der muß doch Alles prüfen, um das Beste zu behalten, dem kann eine Ausgabe, und selbst die einer Autorität nicht genügen, weil es für ihn eben keine andre Autorität geben darf, als seine Kritik, sein bessres Wissen, die beide ihn gerade befähigen, zur Feststellung des Textes beizutragen. — Doch sehen wir zu!

In den einleitenden Worten seiner Arbeit, im Herrig'schen Archive, erklärt der Autor, daß dieselbe sich 'der vortrefflichen Delius'schen Ausgabe als dienendes Glied anschließen' wolle. Nun! Man wäre vielleicht berechtigt, mit Faust zu

sagen: 'Ein solcher Diener bringt Gefahr in's Haus', denn nur wenn man annimmt, daß Tadel dienender sei als Lob, kann man die Tiessen'sche Arbeit als ein dienendes Glied der Delius-Ausgabe betrachten. Herr Tiessen kritisirt Delius, tadelt ihn und stellt Dasjenige fest, was er selbst für richtig hält, ohne daß seine Beweise gleichen Schritt mit seinen Behauptungen hielten. z. B.:

'Romeo and Juliet I, 1. 189 ff.

Rom. *Dost thou not laugh?*
Benv. *No, coz, I rather weep.*
Rom. *Good heart, at what?*
Benv. *At thy good heart's oppression.*
Rom. *Why, such is love's transgression. —*
Griefs of mine own lie heavy in my breast:
Which thou wilt propagate, to have it press'd
With more of thine:

Delius schließt die Stelle: *such is love's transgression*, mit einem Punkt, und erklärt demgemäß: 'Es ist Schuld der Liebe, daß Romeo's Herz unter solchem Drucke schmachtet.' Statt des Punktes muß aber ein Kolon gesetzt werden; der Sinn ist: Siehe, so vergeht sich die Liebe, daß du mir sogar mit deiner Liebe zu mir das Herz noch schwerer machst.'

Ja, es wäre eine hübsche Sache um das Feststellen, wenn man Dictator sein könnte, der ohne Rechtfertigung Gesetze proklamiren darf. Hätte sich Herr Tiessen im vorliegenden Falle nicht nur der Delius'chen, sondern auch anderen Ausgaben als dienendes Glied angeschlossen, d. h. hätte er in ihnen nachgeschlagen, so würde er gefunden haben, daß nicht allein Delius den Satz bei *transgression* geschlossen hat, sondern unter Anderen auch die erste Folio, während das Kolon nicht originale Feststellung des Herrn Tiessen ist, sich vielmehr bereits in der zweiten Quarto-Ausgabe von 1599 befindet. Und Beides kann richtig sein, weil *such* sich ebenso gut auf das Vorangehende, wie auf das Nachfolgende beziehen läßt. — Also warum muß ein Kolon gesetzt werden, Herr Tiessen? — Mit solchem Muß stellt sich nichts fest.

Aber das Folgende ist vielleicht besser:

I, 2. 14. *'The earth has swallow'd all my hopes but she,*
She is the hopeful lady of my earth.

Diese Stelle scheint keinem der Herausgeber verdächtig gewesen zu sein, obwohl es auffallen muß, daß sie in einer sonst durchweg gereimten Rede Capulet's allein ohne Reim steht, während der Sinn keineswegs so prägnant oder auch nur verständlich ist, um die Aufopferung des Reims zu erklären.'

Auch hier hätte sich unser Autor durch flüchtigen Verkehr mit früheren Herausgebern darüber unterrichten können, daß diese Stelle allerdings einigen von ihnen 'verdächtig' gewesen sei, wenigstens zeigen das verschiedene Versuche, die Zeile zu erklären oder zu emendiren, und ich nenne hierbei nur die Namen Johnson, Steevens, M. Mason, Malone, Dyce, Collier, Ulrici, Cartwright, Clarke, Upton, Sidney Walker, Keightley etc., welche sich alle gerade mit dieser Stelle beschäftigt haben; letzterer ganz besonders mit der Aufgabe, einen Reim zu schaffen. Aber freilich! So wie Herrn Tiessen ist es ihm nicht geglückt; dieser fährt nämlich in seiner Note fort:

'Sollte es vielleicht erlaubt sein, durch die Lesart
She is the hopeful ladder of my tree
Reim und Sinn herzustellen?'

Es sei mir gestattet, indem ich mich nach diesem Vorbilde richte, in seinem Sinne auch den deutschen Text festzustellen, und folgende Lesart vorzuschlagen:

Das Grab schlang all mein Hoffen; sie — nichts weiter! —
Ist meines Baumes hoffnungsvolle Leiter.

Welch' reizendes Bild! Julia als hoffnungsvolle Leiter! Sollte da nicht der alte Baum Capulet bei der Leiter gleich an die 'Sprossen' gedacht haben? — Ein wundervoller Mann, dieser Shakespeare! —

Wenn später Julia sagt:
Prodigious birth of love it is to me
und wir bisher Alle mit Delius geglaubt haben, *prodigious* heiße hier 'von übler Vorbedeutung', so stellt Herr Tiessen fest, daß Julia ihre Liebe 'ganz direct' eine Mißgeburt nenne! — —

In der 1. Scene des 3. Aktes *and what to* würde unser Emendator, wenn er sich auch um andere Herausgeber kümmerte, gefunden haben, daß Pope bei dieser Stelle ein Plagiat an ihm begangen habe; eine Thatsache übrigens, die öfter vorkommt; ich könnte eine Menge Leute denunziren, z. B. Upton, Keightley, Tyrwhith, Maginn, Clarendon, Tschischwitz etc. etc., die sich Gleiches haben zu Schulden kommen lassen, ohne ihre Quelle zu nennen! —

Die nie endende Frage vom *Runaway* ist nun, Dank der Feststellung des Herrn Tiessen, auch abgeschlossen. Er sagt u. A.:

'Daß die Herausgeber, nachdem Dyce's Emendation *rude day's* einmal bekannt war, es überhaupt noch für möglich halten auf *runaways* zurückzukommen, weiß ich mir nur durch die Annahme zu erklären, daß in der Lautähnlichkeit zwischen *runaway* und *Romeo* eins jener Concetti vermuthet werde, an denen Romeo und Julia so reich ist; und gewiß würde diese Auffassung alle Rücksicht verdienen, wenn auch nur eine der versuchten Erklärungen in bescheidenstem Maaße befriedigte.'

Αὐτὸς ἔφα! Also schweigt Ihr Uebrigen! Die Sache ist erledigt! —

Auch hier muß ich übrigens wieder eines Plagiats Erwähnung thun, dessen sich Massey in seinen Shakespeare's Sonnets schuldig macht; er sagt nämlich, in Bezug auf die Lautähnlichkeit: *After what the Nurse tells us of her young lady's pleasant conceit in coupling the names of 'Rosemary' and 'Romeo', it is very characteristic for Juliet to match the names of Runaway and Romeo in loving alliteration.* — Ein Plagiat bis auf die Aehnlichkeit in den Worten *concetti* und *conceit!* —

Im Hamlet III, 3.

He took my father grossly, full of bread

finden wir folgende hübsche Bemerkung:

'Das Komma muß fortfallen; daß *grossly* zu *full of bread* gehört, liegt auf der Hand!' —

Warum hat er hierbei nicht gleich die anmuthige und so nahe liegende Uebersetzung vorgeschlagen: 'Gräßlich voll von Brod!'?

ebenso III, 4.

Else could you not have motion;

'Nach dem Vorangegangenen: *at your age the hey-day in the blood is tame,* dürfte *motion* nicht auf sinnliche Regungen zu beziehen sein, sondern die Fähigkeit, sich zu bewegen, bedeuten.'

Unsere Leser werden finden, daß wir der Tiessen'sche Textfeststellung schon zuviel Raum geschenkt haben, doch müssen wir mit rascher Hand auch noch dasjenige Material berühren, welches uns Kölbing's Englische Studien bieten; wenige Citate werden genügen:

'Love's Labours lost. III, 1. *No egma, no riddle, no l'envoy, no salve in the mail, Sir.*

In the mail, das die Herausgeber für *in thee male* der Q. und Fol. setzen, ist kaum weniger unverständlich. Vermuthlich ist *in them all* oder *in the world* zu lesen. Bei *l'envoy* scheint Costard an *lenitive* zu denken.

ibid. *A whitely wanton with a velvet brow.*

Diese stelle hat Delius mißverstanden. Er sagt: '*Whitely* = die blasse gesichtsfarbe, und *velvet brow* = die sammetweiche stirn, soll das verzärtelte und verwöhnte der Rosaline andeuten.' *Velvet brow* ist indeß keine sammetweiche stirn, sondern eine stirn mit sehr schwarzen und ausgebreiteten augenbrauen, so daß sie mit einer schwarzen sammetmaske verglichen wird.

Augenbrauen, zur Maske erweitert! — Das geht noch über Shakespeare!

Akt IV, Scene 1.

Do not curst wives hold that self-sovereignty?

Delius: 'Vielleicht ist *self* = *same* und demgemäß von *Sovereignty* zu trennen.' Diese möglichkeit ist nicht zuzugeben; man denke sich nur das hauptwort im plural stehend. Daß *those selves sovereignties* nicht englisch wäre, ist evident.' Man denke! Ein adjektiver Plural selves!!

Coriolanus I, 1.

He is grown too proud to be so valiant.

Wahrscheinlich muß hinter *proud* ein Komma stehen und die Stelle übersetzt werden: er ist zu stolz geworden, als daß er so tapfer sein dürfte.

Wie sieht Das aus, wenn Einer zu stolz wird, als daß er tapfer sein dürfte? Oder I, 8.

Not Afric owns a serpent, I abhor
More than thy fame and envy.

Delius erklärt *envy* durch Hassenswürdigkeit. Würde Shakespeare sagen: ich verabscheue deine Hassenswürdigkeit? Aufidius verabscheut den Marcius, weil dieser berühmt ist, und um seinen Ruhm beneidet wird.

Und solch ein Erklärer appellirt an Das, was Shakespeare sagen würde! Nun! Ich möchte wahrlich wissen, was dieser sagen würde, wenn er solche Texterklärungen läse! Wo steht denn in den citirten Worten Etwas, das heißen könnte, was Herr Tiessen darin findet? Will man die alte Lesart festhalten, so muß man etwas gezwungen construiren, *envy* als Verbum auffassen, und lesen:

Not Afric owns a serpent that I abhor and envy more than thy fame.

Es ist dies eine Lesart, welcher Steevens bereits Erwähnung gethan hat, und welche Theobald wahrscheinlich durch das Komma hinter *fame* andeuten wollte. Oder man greift zu dem Mittel des Collier'schen Correctors, verwandelt *and* in *I* und liest *envy* nun ohne irgend welchen Constructionszwang als Verbum. Aber, daß Aufidius den Coriolan hassen soll, weil er um seinen Ruhm beneidet wird — das ist etwas viel! Doch unser Erklärer geht hier der Gefahr, gehaßt zu werden, aus dem Wege. Um den Ruhm dieser Erklärung wird er gewiß nicht beneidet! —

Usw. usw. bis an den Schluß! — — Jede Seite meines Exemplars ist in margine — so weit die Tiessen'schen Artikel reichen — mit Bleistiftszeichen bedeckt, weil fast jede Notiz einen Angriff verdient; aber enden wir. Zum Schluß noch eine anmuthige Erklärung, die sich in dem Abschnitte in Herrig's Archiv vorfindet:

Romeo and Juliet. Akt III, Sc. 2. 97 ff.

Jul. *Shall I speak ill of him that is my husband?*
Ah, poor my lord, what tongue shall smooth thy name,
When I, thy three-hours wife, have mangled it?

Der arme Schlegel hat die Stelle nicht verstanden; der übersetzt sie nämlich:

Soll ich von meinem Gatten Uebles reden?
Ach, armer Gatte! Welche Zunge wird
Wohl deinem Namen liebes thun, wenn ich,
Dein Weib von wenig Stunden, ihn zerrissen?

Wir sind aber in der Lage, an der Hand unsrer Autorität die Zeilen in ein bessres Deutsch zu kleiden, und stellen den Text folgendermaßen fest:

Ach Aermster! Wer soll Deinen Namen plätten,
Wenn ich, die Hausfrau, ihn beim Roll'n verdorben?

Herr Tiessen sagt nämlich:

'Vermuthlich ist hier in *tongue* ein Doppelsinn zwischen der Zunge und dem zungenförmigen Plätteisen, und jedenfalls ein Wortspiel in *to smooth* und *to mangle,* mit dem Plätten und Rollen der Wäsche, sowie in *three hours' wife* (mit *housewife*) beabsichtigt.'

Ja, ja, meine Herren! So steht es wörtlich in Herrig's Archiv, 31. Jahrgang, 57. Band, Seite 177! —

Und solch ein Textfeststeller spricht von dem Manne, dem er sich als dienendes Glied anschließen will, in folgendem Tone: 'Herr professor Delius hat doch nicht etwa die scherzhafte herabsetzung Rosalinens, welche Biron nur zur verstärkung seiner selbstverspottung dient, für ernst genommen?' Und solch ein Textfeststeller, aus dessen Arbeit ich leicht den dreifachen Raum dieses Referats mit scherzhaften Citaten, wie die obigen es sind, ausfüllen könnte, findet zur Veröffentlichuug seines Manuscriptes sogar zwei ernststrebende, einen wissenschaftlichen Charakter beanspruchende Zeitschriften — das ist fast schlimmer als seine Textfeststellung! —

E. Hermann. Shakespeare der Kämpfer. Die polemischen Hauptbeziehungen des Midsummer Night's Dream und Tempest urkundlich nachgewiesen. Vier Abtheilungen. Erlangen 1879.

Zu erweisen, worin Shakespeare über seine unmittelbaren Vorgänger hinausgegangen, ist der Zweck dieses Werkes. Zu diesem Ende vergleicht der Ver-

fasser verschiedene Stücke Shakespeare's mit Arbeiten Lilly's, Ben Jonson's und Anderer, nach einer Methode, welche er als Analyse und intensive Contemplation bezeichnet (S. 9). Das Ergebniß, zu dem er gelangt, ist, daß Shakespeare's Vorzug nicht allein in seinem dichterischen Genie, sondern eben so sehr in seiner bewußten ästhetischen Polemik gegen die Schwächen seiner Vorgänger gelegen habe.

Betrachten wir die Wirkung dieser Methode an dem Sommernachtstraum, welcher nach Herrn Hermann 'einen wesentlich theoretisch-ästhetischen Inhalt hat' (S. 9), 'das ästhetische Fundament seiner Kunst' gewesen ist (S. 5), das 'dichterische Prinzip desselben darlegt' (S. 9), und deshalb 'als Grundlage für die erforderliche analytische Vergleichung dienen muß' (S. 7).

Dieses 'symbolische Meisterstück' Shakespeare's wird, 'da eine richtige Methode 'vom Leichten zum Schweren fortschreiten soll' (S. 15), zunächst mit Lilly's Galathea verglichen, 'weil das Verhältniß dieses letzteren zum Sommernachtstraum keiner tieferen Reflexion bedürfe' (S. 15). In der Galathea treffen sich Galathea und Phillida, zwei als Männer verkleidete Mädchen, die, sich gegenseitig für Männer haltend, sich in einander verlieben, demnach aber, der eigenen Verkleidung gedenkend, jede von Zweifeln an der anderen befallen werden. Die Situation zu steigern verlieben sich eine größere Anzahl Nymphen ebenfalls in die beiden Männer-Mädchen. Galathea und Phillida weichen den Nymphen verlegen aus, und scharmützíren mit einander, bis Venus, um der Sache einen adäquaten Abschluß zu geben, die Eine verwandelt und so Beide beglückt.

Diese 'Ausgeburt einer tief verschmitzten Phantasie' (S. 44), deren 'Spindel der sinnliche Cynismus ist' (S. 46), habe nunmehr Shakespeare, wie unser Verfasser will, in einem poetischen Gegenstück widerlegt. Dieses Gegenstück polemisire auch noch gegen andere Poesien, und satyrisire überhaupt 'die beiden Grundübel des damaligen englischen Dramas: die Lascivität und Affektation des Hofdramas, und die rohen Rüpeleien des Volksdramas' (S. 11). Hermia und Helena seien als 'Gegenbilder zu Galathea und Phillida concipirt' (S. 46), würden 'aber von ihrem Galathea- und Phillidagehalt gereinigt' (S. 17). 'Titania, die Verkörperung der Affektation und Lascivität, werde von dem Esel erlöst' (S. 17); das Handwerkerpack aus dem Tempel herausgeworfen usw.

Nachdem Herr Hermann noch besonders bemerkt, daß er 'nur diejenigen Dramen zur Vergleichung herangezogen, auf welche der Sommernachtstraum selbst hinweise, daß er aber diese alle, und zwar in allen denjenigen Punkten verglichen habe, in welchen sie nach des Dichters Intention verglichen werden müssen, worauf eben alles ankomme' (S. 8), geht er an's Werk. Er druckt Klein's Analyse der Galathea ab, und giebt in 'Anmerkungen, Ergänzungen und Berichtigungen' dazu (S. 15) seine Vergleichungspunkte mit dem Sommernachtstraum, und die Begründung der daraus gezogenen Schlüsse. Da bei diesem Verfahren der Klein'schen Analyse der Galathea eine ähnliche Skizze des Sommernachtstraums nicht gegenüber gestellt wird, so sind wir ausschließlich darauf angewiesen, in jenen 'Anmerkungen, Ergänzungen und Berichtigungen' einzelner Punkte den Beweis für den Zusammenhang beider Stücke, und für die theoretische Symbolik des letzteren zu suchen.

Lassen wir uns von Herrn Hermann Hermia und Helena zu diesem Behuf erklären: Beide 'sind als Gegenbilder zu Galathea und Phillida concipirt' (S. 46). Beide 'sind nichts weiter als die Reflexstrahlen von Galathea und Phillida' (S. 45). Beide 'streiten gerade so um den Besitz von Lysander und Demetrius, wie die Nymphen um den Besitz von Galathea und Phillida' (S. 46). In allen Vieren 'kommt die träge sinnliche Liebe im Müßiggang zur Erscheinung' (S. 46), und 'was besonders wichtig ist, bei dem einen Paar geschiehts in Oberon's Forst, bei dem anderen in Diana's Forst (S. 47), wodurch allein schon man mit aller Bestimmtheit sehen kann, daß Hermia und Helena, so lange sie im Walde das Spiel der Liebe im Müßiggang treiben, bloße Widerspiegelungen der Geschöpfe Lilly's sind' (S. 49). Ja 'Shakespeare hat es selbst so gut wie geradezu ausgesprochen, daß seine Geschöpfe Nachbildungen Lilly'scher Kunst sind' (S. 52). Denn Helena's Rede

We, Hermia, like two artificial gods
Have with our needles created both one flower,
Both on one sampler, sitting on one cushion. etc.

'so dunkel und launenhaft für Denjenigen, welcher die Beziehungen zu Galathea nicht kennt, ist sofort sonnenklar, sobald man sie vom Standpunkt dieser Beziehung aus betrachtet' (S. 53). 'Schon die *two artificial gods*, mit denen Helena diesen Theil ihrer Rede einleitet, sind ein unmißverständlicher Fingerzeig nach der Richtung der Galathea . . . . . . Wir wären diesen *artificial gods* gegenüber auf die Ausflucht angewiesen, Shakespeare habe des Metrums wegen *gods* statt *goddesses* gesetzt. Jedermann, welcher die Werke bedeutender Dichter auch in sprachlicher Beziehung sorgfältig studirt hat, wird indeß zugeben, daß eine solche Erklärung die letzte ist, zu der man greifen darf, die stets zurückzuweisen ist, so lange eine andere vernünftige und ungekünstelte noch übrig ist. Hier ist diese andere Erklärung: Galathea und Phillida sind Pseudomänninnen, d. h. Weiber in Mannskleidern. Das Maskulinum *god* ist also ganz sicher absichtlich von Shakespeare gewählt. Viel entscheidender beweisend ist aber noch die Fortsetzung von Helena's Rede

Have with our needles created both one flower,
Both on one sampler, etc.

Hier will ich nur ohne allen Commentar folgende Stellen aus der Galathea anführen:

Galathea: *I will now use for the distaff the bow, and play at quoits, that was wont to sow in my sampler at home, etc.* . . . .
Ramia: *You shall weare samplers all night and lacley after Diana all day, etc.'* (S. 54).

'Ich denke, das genügt.' (S. 54)

Es genügt unzweifelhaft für den Leser! — Hermia und Helena sollen Gegenbilder von Galathea und Phillida sein, weil sie um Lysander und Demetrius so streiten, wie die Nymphen um Galathea und Phillida. Hermia und Helena werben; Galathea und Phillida werden umworben. Die einen sind Weiber, welche ihren Neigungen zu geliebten Männern folgen; die anderen Weiber, die sich für Männer ausgeben, und als solche von anderen Weibern widerlich verfolgt werden. Der Reflexstrahl giebt also das Gegentheil des Urbildes.

Bei allen Vieren soll die 'faule, sinnliche, cynische Liebe im Müßiggang' zur Erscheinung kommen. Die Bezeichnung 'Liebe im Müßiggang' ist Oberon entnommen, welcher das Kraut, durch dessen Wirkung Titania in den ersten Besten verliebt gemacht werden soll, so nennt (II, 2). Hermia und Helena aber haben tiefe, edele Neigungen, bekennen sie in reiner Sprache, und beharren treulich bei dem Geliebten ihrer Jugend. Wer wechselt, ist Demetrius und Lysander. Von diesen wechselt Demetrius nicht aus übelen Gründen, sondern kehrt im Gegentheil zu seiner ersten Liebe zurück, welcher er nicht sowohl durch Hermia, als durch den Vater der Hermia unedel entzogen gewesen war (I, 1). Der Zaubersaft wird ihm von Oberon eingeträufelt, um ihn dieser Wandlung zu entziehen, und der wahren Liebe zurückzugeben:

Oberon: *A sweet Athenian lady is in love*
With this disdainful youth. Anoint his eyes
. . . . that he may prove
More fond on her than she upon her love.

Und späterhin Demetrius:

The object and the pleasure of mine eye
Is only Helena. To her, my lord,
Was I betrothed ere I saw Hermia.
But, like in sickness, did I loathe this food:
But, as in health, come to my natural taste,
Now do I wish it, love it, long for it,
And will for evermore be true to it.

Das Kraut *love-in-idleness* hat also hier nicht die Wirkung, alberne sinnliche und vergängliche Liebe hervorzurufen, sondern das Gegentheil. Lysander wird allerdings von dem Kraute geäfft; aber weder weil er sich cynisch zeigt, noch weil er müßig geht und sich mühelos zu erregen trachtet, sondern weil es dem übermüthigen Feenkönig beliebt, ihn Scherzes halber mit einem Saft zu berücken, der, wie wir bei Demetrius gesehen, keineswegs immer läppische Neigungen erzeugt, also überhaupt nicht jedesmal in seinem Namen seine Eigenschaften zeigt. Heißt das Kraut *love-in-idleness*, so kann sich dieser Name nur auf

Titania's faselige Amouren beziehen, aber weder auf Hermia's und Helena's dauernde und wahre Neigungen, noch auf Demetrius' Rückkehr zum reinen, unbeeinflußten Zuge seines jugendlichen Herzens, noch auf Lysander, der, ohne seine Schuld das Opfer eines tollen Spaßes, seiner wirklichen Liebe sich bewußt wird, sobald übersinnliche Mächte ihm den Gebrauch seiner Vernunft wieder gestatten. Daß diese übersinnlichen Mächte etwa seine eignen Schwächen symbolisiren sollten, ist dadurch, daß er deren keine zeigt, ehe er von jenen Gewalten überwältigt wird, ausgeschlossen. Wenn so dem einen Vergleichungsgliede fehlt, weshalb es zur Vergleichung herangezogen wird, so steht es mit dem anderen nicht besser. Galathea und Phillida sind lüstern genug ausgemalt; aber auch sie verlieben sich nur, wie andere Mädchen eben, in einen, den sie für eligibel halten, ohne daß die Wahl durch Laune, Muthwillen oder Müßiggang sichtlich bestimmt wird.

Daß das eine Paar in Oberon's, das andere in Diana's Forste sich befindet, soll allein schon zu Wege bringen, daß man mit aller Bestimmtheit sagen könne, Hermia und Helena seien bloße Widerspiegelungen der Geschöpfe Lilly's; dies bleibt wohl besser unbesprochen. Die Anführung genügt.

Shakespeare soll es sogar selbst ausgesprochen haben, daß Hermia und Helena Nachbildungen Lilly'scher Kunst seien. Hätte er nicht an die mannweiblichen Galathea und Phillida gedacht, so hätte er Hermia und Helena nicht *gods* nennen können; nur diese vernünftige und ungekünstelte Erklärung mache das Maskulinum verständlich. *Gods* schließt bei Shakespeare, wie im allgemeinen Sprachgebrauch, den ganzen Olymp ein, männliche und weibliche Götter. Ein treffendes Beispiel der Freiheit, mit welcher unser Dichter, besonders in seinen märchenhaften Stücken, das Wort gebraucht, findet sich Winter's Tale IV, 3.

This your sheep-shearing
Is as a meeting of the petty gods,
And you the Queen on it,

wo sich *gods* auf Schäfer und Schäferinnen bezieht, und dennoch unmittelbar darauf ein Glied der Versammlung als Femininum hervorgehoben wird.[1])

Noch viel entscheidender, als das schon mit aller Bestimmtheit entscheidende Maskulinum sei es indeß, daß Helena Hermia erinnert, sie seien Freundinnen gewesen, und hätten an einem Muster gearbeitet, während auch Galathea sagt, sie wolle, nun sie ein Mann sei, nicht mehr an ihrem Muster arbeiten, sondern schießen lernen, und Ramia, eine Nymphe in der Galathea, ebenfalls zu Cupido von Musterarbeit spricht. Weil Frauen in beiden Komödien von weiblicher Handarbeit reden, stehen demnach beide Stücke in ursächlichem Zusammenhang, und zwar 'unmißverständlich'.

Herrn Hermann entgeht in manchen Augenblicken der Charakter seiner Methode nicht ganz. Nachdem er so viel ganz Bestimmtes, ganz Sicheres, noch Entscheidenderes, völlig Ungekünsteltes, Vernünftiges, Wichtiges und Sonnenklares zum Erweis des behaupteten Zusammenhanges herangezogen, kommen ihm gelegentlich andere Gedanken. S. 55 heißt es: 'Hermia mag nicht gerade der Galathea Lilly's entlehnt sein, aber das Conterfey einer Lilly'schen Jungfrauengestalt ist sie doch.' Ein Beweis für diese allgemeinere Affirmation wird nicht angetreten, wäre auch bedenklich. Denn angenommen, Dem wäre so, so fiele damit die soeben noch sonnenklare Verbindung mit dem Sommernachtstraum. Denn dieser sollte ja nach des Dichters Intention, worauf eben Alles ankäme, verglichen werden (S. 9).

Auf diese, durch die obigen Beispiele erläuterte Analyse und intensive Contemplation (S. 9) wird, nächst der Reflexverbindung der Galathea und des Sommernachtstraums, auch der schon in einer anderen Studie aufgestellte Satz gestützt, der Dichter habe im Sommernachtstraum sein eigenstes ästhetisches Prinzip entfaltet. 'Dies Prinzip ist das der ästhetischen Freiheit, gegründet auf das Gleichgewicht von Reflexion und Sinnlichkeit, und herbeigeführt dadurch, daß der Verstand von der Reflexion zurückgerufen, und die Sinnlichkeit durch den Eindruck ästhetischer Schönheit befriedigt wird, ohne zur Begehrlichkeit

---

[1]) Seit wann muss überhaupt in einem Vergleiche das Sachliche, Persönliche auf beiden Seiten correspondiren? Das Verhältniss allein ist es, in welchem der Vergleich functionirt und seine Berechtigung findet. D. R.

aufgeregt zu werden' (S. 9). Diese Definition wird für höher gehalten als der Satz, daß Shakespeare der Reformator des englischen Dramas gewesen sei, welches eigentlich gar nichts besage (S. 3). Gegründet ist sie 'unwiderleglich', abgesehen von allen anderen, schon auf Oberon's Worte

I'll purge thy mortal grossness so
That thou shalt like an airy spirit go,

welche 'unwidersprechlich darthun, daß Shakespeare die höhere, edlere, durch Reflexion gereinigte Sinnlichkeit als kein ästhetisches Hinderniß angesehen habe' (S. 9). Herr Hermann ist in seinem Verfahren sorgfältig consequent. Wenn er die schwersten Folgerungen auf die leichtesten Grundlagen stellt, unterläßt er nie, den letzteren durch expletive Adjektiva oder Adverbia den erforderlichen Halt zu geben.

Die völlige Ueberzeugung von der Stärke seines Baues, welche er sich hierdurch erwirbt, läßt ihn seine Ansichten für so fest, diejenigen aller früheren Forscher für so schwach ansehen, daß er es auszusprechen gedrungen ist, 'seine Studien hätten ihn nicht in den allgemeinen Schaafstall geführt, und würden es auch in Zukunft nicht thun' (S. 40). Isolirung ist an sich weder ein Zeichen der Einsicht, noch des Mangels an derselben. Sie wird selbst durch den Ton, welchen Herr Hermann gegen seine Widersacher anzuschlagen pflegt, nicht zum Beweis der Superiorität erhoben, auch wenn er sich stimulirend zuruft: 'Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz' (S. 40).

Die Sache will etwas ganz anderes von Herrn Hermann, als alle Anderen dem Schaafstall zu überweisen! Ab.

Wenn unser Referent sein Urtheil klar für Jeden markirt, welcher das Hermann'sche Buch gelesen hat, so tritt seine Verurtheilung nicht rücksichtslos genug für Diejenigen auf, die es nicht kennen.

Wem sollte man die Lust verkümmern, einer fixen Idee nachzujagen? Verfolgungswahn, Größenwahn, Ideenwahn — sie wachsen übermächtig, durchschlingen den Geist mit ihren Saugadern und bewältigen das Individuum wie die Lianen den Baumstamm. (Es giebt eine Krankheit, welche die dem Körper zugeführten Nahrungssäfte in Zucker verwandelt; die fixe Idee verwandelt alles erworbne, und an sich werthvolle Wissen in krankhaftes Material für ihren Dienst, und degenerirt somit das Wissen!) Wir können dem persönlichen Geisteskampfe gegen eine solche Ueberwucherung mit derselben Sympathie folgen, die wir dem Aufwande einer tüchtigen Kraft widmen, welche sich leidenschaftlich hineinarbeitet in die erstickende, geistesaussaugende Umschlingung der fixen Idee — aber alle Sympathie, oder die Anerkennung wirklichen Studiums, wirklichen Fleißes dürfen uns nicht bewegen, das Falsche nicht falsch, das Lächerliche nicht lächerlich zu nennen. — Wir haben, beispielsweise, vor Nathanael Holmes' Wissen einen großen Respekt, und halten nichts destoweniger seine Theorie, daß die sogenannten Shakespeare'schen Stücke von Bacon verfaßt seien, für falsch und lächerlich.

Der wiederholte dringende und immer dringendere Appel des Autors hat die Redaktion veranlaßt, eine ausführlichere Besprechung zu provociren, als der Werth des Buches beanspruchen durfte. Manche der vom Herausgeber Aufgeforderten weigerten sich, ein Referat zu schreiben, weil des Verfassers Ton in früheren Arbeiten kein solcher gewesen sei, auf den es eine Antwort gäbe innerhalb der gesellschaftlichen und literarischen Formen. — Der actuelle Verfasser des Referats hatte große Sympathie für das ernste Streben des Autors, er bedauerte die vergeudete Kraft, und trat deshalb bewußt in milderer Form auf, als sein Urtheil über den Werth der Hermann'schen Arbeit ihm hätte gestatten dürfen. —

Aber der Ton in diesem Buche überschreitet alle Grenzen Dessen, was bisher als das Aeußerste auf solchem Gebiete bekannt oder geduldet war, und findet ein ihm Entsprechendes nur in der, nicht durch klare Ueberlegung controllirten, apodiktischen Sicherheit vom Werthe des eignen Wissens, des eignen Urtheils. — Es dürfte schwer sein, ein zweites Buch zu finden, das so von überkomischen Schlüssen, seltsamen System-Aufbauungen, logischen Fehlern wimmelt, wie dieses, und sich dabei so herrschaftssicher und im suffisantesten Superlativ mit der Tiara der Unfehlbarkeit schmückt. Und mit dieser geht eine Unduldsamkeit gegen

Andersgläubige, und am Liebsten gegen anerkannte Autoritäten Hand in Hand, die für ihre Aeußerung leider nur über eine einzige, und zwar die unangenehmste Form verfügt, nämlich über die einer hühnenhaften Grobheit — einer Grobheit, wie sie sich selbst eine durch eine lange Reihe von Leistungen bewährte Kraft nie zu Schulden kommen ließe, trotzdem gerade die Summe ihres frühern Thuns wenigstens als Entschuldigung, als Milderungsgrund dienen könnte.

Der verstorbne Dichter und Declamator Carl Hugo — Verfasser des einaktigen Trauerspieles: 'Des Hauses Ehre' — soll einmal gesagt haben: 'Es giebt nur drei große Männer, und das sind Christus, Luther und ich!' Das vorliegende Buch macht den Eindruck, als ob ein ähnlicher Ausspruch auch von Lebenden gethan werden könnte. Nun ist es ja ein hübscher Zug im Menschen, daß eine neue Kraft, welche es wagt, gegen Hergebrachtes und gegen Autoritäten zu kämpfen, an sich schon geachtet wird; man freut sich sogar des Muthes, der sie in die Arena und zum Einzelkampfe gegen eine Reihe bewährter Recken gedrängt hat, und hält diesem manche unrichtige Form, manche jugendliche Uebereilung zu Gute. Aber Das, wofür sie kämpft, muß klar, ihre Waffe muß schneidig sein, und wo möglich auch geschliffen, denn mit ungeschliffenen Waffen kämpft man nicht gern. Wer aber Don Quixotenhaft in's Land hinaus reitet, um für eine nebelhafte Ideen-Dulcinea zu streiten, der darf sich nicht wundern, wenn er lachenden Gesichtern begegnet.

Ein Widerlegen des Buches würde einem Abdrucke desselben gleichkommen, insofern man alles Anzugreifende in der Kritik, des Beweises wegen, reproduziren müßte. Aber um zu prüfen, ob der Ton dieser meiner Zeilen zu scharf sei, lese man nur die 42 Seiten lange Einleitung; das ist nicht zu viel verlangt, wenn der Bittende constatirt, das ganze Buch, d. h. 780 Seiten gelesen zu haben!!

Aber eine kleine Auswahl ganz hübscher Sätze, die ich auf gut Glück herausnehme, wo ich gerade zugreife — sie wachsen in Haufen und bedecken das Feld, wie rothe Mohnblumen den schlechtgepflegten Acker — dürften am Platze sein, damit man mir nicht zurufe: Du tadelst, aber wo sind die Beweise? Hier ist eine kleine Auswahl von Kabinetstücken, bei der aber nur das Sachliche in's Auge gefaßt wurde; die persönlichen Angriffe gegen Männer wie Delius, Elze, Alexander Schmidt usw. sind der Art, daß sie von keinem Andern als von Herrn Hermann geschrieben oder gedruckt werden können:

pag. 2. Dasz Shakespeare der Reformator des englischen Dramas, ja überhaupt der englischen Bühne gewesen, bestreitet heut zu Tage allerdings niemand mehr; aber schon bei dem Punkte beginnt der Streit und die Unsicherheit, ob er es auch mit Bewusztsein geworden. Goethe's Aeuszerungen über das unbewuszte Schaffen des Kunstgenies haben unter den Aesthetikern, denen wohl nicht Allen ein sicheres ästhetisches Gefühl von der Natur verliehen ist, auch in sofern eine starke Verwirrung angerichtet, als sie dieselben sogar darüber zweifelhaft gemacht haben, ob der Künstler wirklich mit vollem klarem Bewusztsein die entscheidende Hauptrichtung einschlägt, die ein für alle Mal seine aktive Haltung in der Kunst entscheidet.

pag. 4. Die Vorwürfe, welche Oberon II, 1. der Titania wegen ihrer leichtsinnigen Verführungen des Theseus macht, sind, wie ich SS. 65, 66 der 2. Auflage meiner Studie des wiederholten aus dem Zusammenhange des ganzen Gedichts nachgewiesen habe, durchaus auf Shakespeare's Irrfahrten als dramaturgischer Anfänger zu beziehen; sie sind, wie ich es jetzt, gestützt auf ein energisches und umfassendes Quellenstudium, formuliren musz, zu verstehen als das Geständnisz des Dichters, dasz er sich, seiner besseren Naturanlage zum Trotze, anfänglich durch die sinnlich erotische Richtung, welche Lyly aufgebracht hatte, und welcher er im Sommernachtstraume einen so bittern Scheidebrief überreicht, vom richtigen Wege habe ablocken lassen. Gleich am Anfange des Sommernachtstraums hat er die Chaucer'sche Darstellung von Theseus Heroenkampf mit der Amazonenkönigin Hippolyta zu einer ausgezeichneten Gleichniszrede benutzt, in welcher er selbst in der Rolle des Theseus seine bisherigen Irrungen eingesteht, zugleich aber auch das freudige Selbstzeugnisz ablegt, mit starkem Arme sich die richtige Bahn wiedererkämpft zu haben.

Hippolyta, I woo'd thee with my sword sagt der stolze Theseus, im striktesten Gegensatze zu Lysanders weichlich verführerischem: *Look, when I woo, I weep;* dann aber fährt er höchst bedeutend fort:

And won thy love — d. h. schwang mich zum beliebtesten Theaterdichter auf — *doing thee injuries,*
But I will wed thee in another key (Tonart),
With pomp, with triumph (d. h. durch theatralische Vorstellungen . . . .)

pag. 8. 'Nach des Dichters Intention', das eben ist der Kernpunkt, auf den alles ankommt, und bei dem die Dienste sämmtlicher übrigen Forscher nothwendig hätten versagen müssen, weil ich eben der einzige von allen Shakespearecommentatoren bin, der im Sommernachtstraume einen wesentlich ästhetischen Inhalt findet. Eben diese intensive, auf Analysis und intensiver Contemplation des im Sommernachtstraum entworfenen Sinnbildes beruhende Methode hat mir denn auch nicht

allein die weiteren unwiderleglichsten Beweise dafür geliefert, dasz meine Auffassung desselben in allen wesentlichen Punkten richtig gewesen, ...

pag. 11. In Folge meiner vollkommen unrichtigen Voraussetzung habe ich dann in meiner Studie Shakespeare einen Doppelkrieg führen lassen gegen das Hoftheater, deren Vertreterin Titania sein sollte, und gegen das Volkstheater, repräsentirt durch Bottom. Das richtige dagegen ist, dasz Shakespeare beide als Repräsentanten der beiden Grundübel des damaligen englischen Dramas überhaupt hinstellt, sowohl des Hofdramas wie des Volksdramas, nämlich Titanien als Verkörperung der Affektation und Lascivität . . . . und Bottom als Repräsentanten der rohen Rüpeleien. Den Kernpunkt der ganzen Satire muszte daher auch der Liebesbund dieses Paares, sowie der Umstand bilden, dasz aus diesem Liebesbunde die Rüpel-Tragikomödie als würdiger Spröszling hervorgeht.

pag. 32. Shakespeare's Streben ist auf die Herstellung einer sittlich, und dadurch auch ästhetisch freien, unabhängigen Kunst gerichtet. Aus diesem, just aus diesem Grund heiszt es auch in dem Hochzeitsdevise, die Gelehrsamkeit sei *'lately deceased in beggary'*, d. h. sie habe ihre Schätze zu gemeiner Bettelei verwendet.

pag. 38. Damit wird meinen Widersachern eine chicanös grämliche Einrede gegen mich entzogen, mit der zwar noch keiner meiner Recensenten hervorgetreten ist, die ich aber doch gelegentlich zu erwarten gehabt hätte.

Vorwort zur 2. Abtheilung, pag. IV.

Dem Sommernachtstraume ist also unstreitig jenes sinnbildliche Element beigemischt, was ich nachgewiesen habe; Shakespeare's Vorstellung vom Sommer ist also durchaus sinnbildlich gemeint, sein Sommernachtstraum die Darstellung des Traumlebens der dramatischen und mimischen Kunst.

pag. 343. Ariel. *My liberty.*

Prospero. *Before the time be out? no more!*

Vor der Zeit, d. h. ehe wir dies letzte nothwendige Werk verrichtet haben, davon laufen *(to be out)*?

pag. 347. *Why, that's my dainty Ariel! I shall miss thee;*

Du wirst mir fehlen. — Shakespeare fühlte wohl, dasz seine Melancholie keine vorübergehende Krankheit war.

pag. 348. *My Ariel, — chick, —*

Püppchen. Ariel wird damit als Shakespeare's Marionette bezeichnet.

pag. 361. Im Anfange des II. Aktes der Didotragödie von Nash und Marlowe sagt Dido (nach Bodenstedt's Uebersetzung, Zeitgen. III, 366) zu Aeneas, da sie seiner zuerst ansichtig wird:

Aeneas! und in solchem dürftigen Aufzug!
Geht, holt die Kleider, die Sichaeus — der gemordete Gatte der Wittwe Dido — trug.

Das ist offenbar die Stelle, welche Shakespeare bei seiner 'Wittwe' Dido im Auge hatte. Kein Wunder daher, dasz diese Anspielung den Antonio augenblicks zum Zorne aufbringt; denn Antonio ist kein anderer, als der wieder belebte, selbstverständlich poetisch von Shakespeare seinem Bedürfnisse entsprechend individualisirte, dennoch aber mit Marlowe's Temperament und Nash's Bosheit ausgestattete Geist des heroischen Marlowe-Dramas, wie der Schemen Alonso das Lyly'sche Maskendrama vertritt.

pag. 375. Wie vollkommen gegenwärtig aber dem Shakespeare bei Prospero's Erzählung seine Erlebnisse und Kämpfe in der Lyly-Marlowe-Periode gewesen sind, das läszt sich nicht schlagender beweisen, als aus einer Stelle im V. Akt des Tempest, welcher Akt im allgemeinen ganz sichtlich die Bestimmung hat, die Dunkelheiten in den sinnbildlichen Darstellungen und Erzählungen dieser Maske, so weit nöthig, zu heben. Dort nämlich erzählt Prospero betreffs Caliban's Abstammung:

His mother was a witch; and one so strong
That could control the moon, (= sich nach den wechselnden Launen des Mondes, der Cynthia, richten), *make flows and ebbs* (Fluth und Ebbe der cynthischen Gunst herstellen, wie z. B. im Endimion)
And deal in her command, (und an ihrer statt den Herrscher spielen; in Dingen den Befehlshaber spielen, in welchen lediglich die keusche Luna entscheiden sollte), *without her power* (ohne doch ihren Zauber, ihre sittliche Macht, Keuschheit zu besitzen).

pag. 385. Der Vertreter der Schauspielkunst ist im Tempest Ferdinand . . . .

Yes, for a score of kingdoms you should wrangle,
And I would call it fair play.

Doch, so muszt du mich spielen, dasz du dabei um ein Dutzend Königreiche streitest; das ist das richtige Spiel.

In Greene's König Alphons streitet Alphonsus ebenfalls um eine Reihe von Königreichen. Unter den Königreichen sind Londons Bühnen gemeint; daher *'score'*. Der Sinn von Miranda's Worten ist: der Globe musz darauf bedacht sein, die Führerschaft über die Londoner Bühne zu bewahren . . . .

Dies dürften der Citate genug sein; wer mehr davon wünscht, lese das Buch von Seite 1 bis 780 durch. Ich aber will dieses Referat mit noch einem Citate, nämlich mit einem Worte aus Hamlet schließen:

Though this be madness, there is method in it.

Miscellen.

I. Friedrich Kreyssig.

Professor Friedrich Kreyßig, der Verfasser der bekannten 'Vorlesungen über Shakespeare' ist am 20. December 1879 in Frankfurt a. Main, woselbst er Direktor der Wöhlerschule war, gestorben. Wir theilen Folgendes aus einem von Frankfurt an uns gelangenden Nekrologe mit:

Herr Kreyßig gehört unserer Stadt seit 1871 an, in welchem Jahre er von der polytechnischen Gesellschaft zur Leitung ihrer Schulen hierher berufen wurde. Er war geboren am 5. Oktober 1818 auf dem Landgute Gottesgabe bei Mohrungen, empfing seine Erziehung durch den bekannten Pädagogen Kawerau, einen Schüler Pestalozzi's, und erhielt, nachdem er 1837 sein Lehrerexamen bestanden, eine Anstellung in einem Orte an der russischen Grenze. Michaelis 1838 bezog er die Universität zu Königsberg, um Geschichte und Philologie zu studiren. Nachdem er 1843 — 45 als Oberlehrer an der Realschule zu Wehlau gewirkt, ging er in derselben Eigenschaft nach Elbing, wo er 1859 Direktor der Anstalt wurde. Im Jahre 1869 organisirte er als Direktor die neugegründete Realschule zu Kassel, von wo er hieher übersiedelte. Kreyßig hat sich vorzugsweise als Literarhistoriker einen geachteten Namen erworben; verschiedene seiner Schriften über die französische und deutsche Literatur haben mehrere Auflagen erlebt und namentlich erfreuten sich seine 'Vorlesungen über Shakespeare', die vor zwei Jahren in dritter Auflage erschienen, großer Anerkennung. Als Direktor einer Realschule betheiligte sich Kreyßig lebhaft an der Bewegung zu Gunsten dieser Organisation. Neben seiner Thätigkeit auf dem engeren Berufsgebiete der ihm anvertrauten Lehranstalt pflegte Kreyßig seit Jahren während des Winters in einer Reihe von Städten, sowie auch hier in Frankfurt mit nicht gewöhnlichem Geschick und Beifall öffentliche Vorträge zu halten.

II. As stars with trains of fire.

Die Hamlet Quarto 1604 bringt die obige berühmte Stelle in folgender Fassung:

(Die hierunten in margine stehenden Zahlen entsprechen der Zählung in der Globe ed:)

In the moſt high and palmy ſtate of Rome,
A little ere the mightieſt Julius fell
The graues ſtood tennatleſſe, and the ſheeted dead
Did ſqueake and gibber in the Roman ſtreets
As ſtarres with traines of fier, and dewes of blood
Diſaſters in the ſunne; and the moiſt ſtarre
Vpon whoſe influence Neptunes Empier ſtands,
Was ſicke almoſt to doomeſday with eclipſe.
And euen the like precurſe of feare euents
As harbindgers preceading ſtill the fates
And prologue to the Omen comming on
Haue heauen and earth together demonſtrated
Vnto our Climatures and countrymen.

Da diese Stelle bekanntlich weder in der Quarto 1603, noch in der Fol. steht, so ist die obige Form die einzige, welche uns hier als Anhaltspunkt gegeben wird.

Ferner lesen wir im Julius Cäsar (Fol.) I, 3:

A common ſlaue, you know him well by ſight,
Held vp his left Hand, which did flame and burne
Like twentie Torches ioyn'd; and yet his Hand,
Not ſenſible of fire, remain'd vnſcorch'd.
Beſides, I ha' not ſince put vp my Sword,
Againſt the Capitoll I met a Lyon,
Who glaz'd vpon me, and went ſurly by,
Without annoying me. And there were drawne
Vpon a heape, a hundred gaſtly Women,
Transformed with their feare, who ſwore, they ſaw
Men, all in fire, walke vp and downe the ſtreetes.
And yesterday, the Bird of Night did ſit,
Euen at Noone-day, vpon the Market place,

und Julius Cæsar (Fol.) II, 2.

A Lionneſſe hath whelped in the ſtreets,
And Graues haue yawn'd, and yeelded vp their dead;
Fierce fiery Warriours fight vpon the Clouds

In Rankes and Squadrons, and right forme of Warre
Which drizzled blood vpon the Capitoll:
The noiſe of Battell hurtled in the Ayre:
Horſſes do neigh, and dying men did grone,
And Ghoſts did ſhrieke and ſqueale about the ſtreets.

Das sind die Sätze, welche von den Texterklärern zusammengestellt werden, wenn es sich um die Beantwortung der Frage dreht, ob zwischen Vers 116 und 117 eine Zeile fehle, oder ob der Text in 118 corrumpirt sei. Neben vielen Emendatoren, welche den Fehler in Zeile 118 suchten (auch ich habe hier in Emendationen gesündigt und bin dafür gegeißelt worden) und dem entsprechend den Text 'verbesserten', war Malone der Erste, welcher den Verdacht hegte, daß eine Zeile verloren sein könne. Er sagt: '*When Sh. had told us, that the 'graves stood tenantless', etc. which are wonders, confined to the earth, he naturally proceeded to say (in the line now lost) that yet other prodigies appeared in the sky.* Ihm schließt sich Singer in seiner 2. Ausgabe conjekturirend an, ebenso Boaden und Moberly. Am gründlichsten wurde diese Form der Erklärung in der Clarendon edition behandelt, wo wir nämlich eine einschlägige Stelle des Plutarch (Julius Cæsar) angeführt finden; aber sie giebt nicht alles Material, läßt sogar einen wichtigen Theil desselben fort und versucht auch nicht, die verlorene Zeile neu zu bilden. Vielleicht rücken wir der Lösung etwas näher, wenn wir auf diesem Wege systematischer verfahren.

Shakespeare hat hier wiederum, wie so oft, seine Quelle fast wörtlich benutzt, und so wären wir vielleicht berechtigt, aus dem Vorhandenen auf das Fehlende zu schliessen. In Plutarch finden wir Folgendes (ich citire nach der Ausgabe von 1595):

pag. 787, Zeile 40 ff.

For, touching the fires in the element, and ſpirites running vp and downe in the night, and alſo the ſolitary birdes to be ſeene at noone dayes ſitting in the great market place ..... that diuers men were ſeene going vp and downe in fire: and furthermore, that there was a ſlaue of the ſouldiers, that did caſt a maruellous burning flame out of his hand, insomuch as they that ſaw it, thought he had bene burnt, but when the fire was out, it was found he had no hurt....

pag. 790, Zeile 41 ff.

Againe, of ſigns in the element, the great comet which ſeuen nights together was ſeene very bright after Caeſars death, the eight night after was neuer ſeene more. Alſo the brightnes of the ſun was darkened ....

Ich werde nun in schematischer Uebersicht zusammenstellen, was aus dem Plutarch in den Shakespeare übergegangen ist:

Zeile	Hamlet.	Zeile	Julius Cæsar.	pag.	Zeile	Plutarch.
115	*The graues ſtood tennatleſſe, and the ſheeted dead*	18	*And Graues haue yawn'd, and yeelded vp their dead;*			
	Did ſqueake and gibber in the Roman ſtreets	24	*And Ghoſts did ſhrieke and ſqueale about the ſtreets.*	787	41	*and ſpirites running vp and downe in the night,*
117	*As ſtarres with traines of fier, and dewes of blood*	21	*Which drizzled blood vpon the Capitoll:*	790	41	*the great comet*
118	*Diſaſters in the ſunne; and the moiſt ſtarre*		. . . .	790	43	*Alſo the brightnes of the ſun was darkened....*
	Vpon whoſe influence Neptunes Empier ſtands, *Was ſicke almoſt to doomeſday with eclipſe.*			790	41	*..which ſeuen nights together was ſeene very bright after Caeſars death, the eight night after was neuer ſeene more.*
		15	*A common ſlaue, you know him well by ſight,* *Held vp his left Hand, which did flame and burne* *Like twentie Torches ioyn'd; and yet his Hand,* *Not ſenſible of fire, remain'd vnſcorch'd.*	787	44 ff.	*and furthermore, that there was a ſlaue of the ſouldiers, that did caſt a maruellous burning flame out of his hand, inſomuch as they that ſaw it, thought he had bene burnt, but when the fire was out, it was found he had no hurt..*
		24	*Who ſwore, they ſaw* *Men, all in fire, walke vp and downe the ſtreetes.*	787	44	*that diuers men were ſeene going vp and downe in fire:*
		26	*And yesterday, the Bird of Night did ſit,* *Euen at Noone-day, vpon the Market place*	787	41	*and alſo the ſolitary birdes to be ſeene at noone dayes ſitting in the great market place...*

Stellen wir nun zusammen, was Shakespeare aus dem Plutarch benutzt hat, so ergiebt sich folgendes Resultat:

Plutarch pag. 787. *For, touching the ſires in the element,* **and ſpirites running vp and downe in the night, and alſo the ſolitary birdes to be ſeene at noone dayes ſitting in the great market place.... that diuers men were ſeene going vp and downe in fire: and furthermore that there was a ſlaue of the ſouldiers, that did caſt a maruellous burning flame out of his hand, inſomuch as they that ſaw it, thought he had bene burnt, but when the fire was out, it was found he had no hurt....**

Plutarch pag. 790. *Again of ſigns in the element,* **the great comet which ſeuen nights together was ſeene uery bright after Caeſars death, the eight night after was neuer ſeene more. Alſo the brightnes of the ſun was darkened....**

In dem hier wiederholten Texte ist alles durch den stärkeren Druck Hervorgehobene im Shakespeare vertreten, und es bleibt demnach als nicht verwendet nur Folgendes übrig:

pag. 787. *For touching the ſires in the element*
pag. 790. *Againe, of ſigns in the element*

Wir werden also berechtigt sein vorauszusetzen, daß eine dem Obigen ähnliche Form den Inhalt der verlornen Zeile gebildet habe; und wenn wir sehen, daß die hier oben unter pag. 790 angeführte Zeile sich in folgender Weise durch die nächsten Worte ergänzt:

Againe, of ſigns in the element, the great comet

während die andere unter pag. 787 davorstehende, gleichsam als erklärende Zuthat für das Wort *comet* die Bezeichnung *ſires* bringt, so dürfen wir vermuthen, da Zeile 117 im Hamlet von dem Kometen spricht

As ſtarres with traines of ſier,

daß die fehlende Zeile, dem vorausgehend, von dem *element* gesprochen habe, und würden also vielleicht nicht zu viel wagen, wenn wir, der Quellenform uns so treu wie möglich anschließend, von Zeile 115 an Folgendes für den Shakespearetext vorschlügen:

The graves stood tenantless and the sheeted dead
Did squeak and gibber in the Roman streets;
Ev'n in the element above were signs,
oder [*Ev'n in the element were dreadful signs,*]
As stars with trains of fire......

Der deutsche Text — in der Schlegel-Uebersetzung — würde sich der neuen Form leicht anschließen. Bisher lauteten die Worte:

Ein Stäubchen ist's, des Geistes Aug' zu trüben.
Im höchsten, palmenreichsten Stande Roms,
Kurz vor dem Fall des großen Julius, standen
Die Gräber leer, verhüllte Todte schrien
Und wimmerten die Röm'schen Gassen durch.
Dann feu'rgeschweifte Sterne, blut'ger Thau,
Die Sonne fleckig;.......

Nach vorgenommener Ergänzung könnte die Stelle in folgender Gestalt erscheinen:

Die Gräber leer, verhüllte Todte schrien
Und wimmerten die Röm'schen Gassen durch.
Auch in den Lüften sah man schlimme Zeichen,
So feur'geschweifte Sterne, blut'gen Thau,
Die Sonne fleckig;.......

F. A. L.

III. Noch einmal 'Essigtrinken'. (Hamlet V, 1, 299.)

In Elze's Notes on Elizabethan Dramatists heißt es p. 117: It is a matter of surprise to me that after all that has been written on this line there should still be found so many defenders of the old reading. Several critics have justly observed that it would not only be 'tame and spiritless', but 'inconsistent and even ridiculous' to make Hamlet dare Laertes to drink 'large draughts of vinegar' in a scene whose every line is teeming with emphasis and hyperbole, nay, even bombast; and it was reserved for Alex. Schmidt to think such ludicrous vant was to the purpose. 'Hamlet's questions', says Alex. Schmidt, 'are apparently ludicrous, and drinking vinegar, in order to exhibit deep grief by wry face, seems much more to the purpose than drinking up rivers.'

Wäre dies Citat aus dem Shakespeare-Lexikon durch Hinzufügung des folgenden Satzes vervollständigt worden, so hätte es deutlich ergeben müssen, daß der Verfasser des Lexikons die Ausdrücke drink up esile, eat a crocodile n i c h t als Hyperbeln, sondern ganz anders verstand, ja daß es ihm unfaßbar war, wie man sie als Hyperbeln verstehen konnte. Es heißt nämlich weiter: As for the crocodile, it must perhaps be remembered that it is a 'mournful' animal, cf. HCB III, 1, 226 and Oth. IV, 1, 257.

Es ist überhaupt rathsam, in zweifelhaften Fällen Worte und Wortverbindungen nicht aus dem Zusammenhange zu reißen, wenn man sie richtig deuten will, sondern das Vorhergehende und Folgende bei der

Erklärung zu Rathe zu ziehen. 'Ein Krokodil zu verzehren, sagt Elze, ist seiner undurchdringlichen Schuppen wegen unmöglich', und daraus folgert er, daß auch mit drink up esile eine Unmöglichkeit bezeichnet sein müsse. Nun lese man die ganze Rede Hamlet's:

Come, show me what thou'lt do.
Woo't weep? woo't fight? woo't tear thyself?
Woo't drink up esile? eat a crocodile?
I'll do it. Dost thou come here to whine?
To outface me with leaping in her grave?
Be buried quick with her? And so will I etc.

Wo ist denn hier von Hyperbeln die Rede? Es ist das gemachte, unnatürliche, schauspielerische Gebahren des Laertes, was Hamlet schildert und durch die Frage: willst du Essig trinken? lächerlich macht. Ein guter Schluck Essig, meint er, würde dein Gesicht in noch kläglichere Grimassen verziehen, und ein Krokodil, d. h. ein Thier, dessen Thränen auch bei Shakespeare sprichwörtlich sind, würde (natürlich abgeschuppt) das richtige Essen dazu sein.

Alexander Schmidt.

IV. The most precious square of sense.

Herr Director Alexander Schmidt, dem ich meine Besprechung der neuen Shakespeare-Ausgabe unterbreitete, fragte mich in seinem gütigen Antwortschreiben, mit Bezugnahme auf das oben angeführte Wort im Lear (siehe dieses Jahrbuch pag. 56, die letzten 5 Zeilen): 'Wo haben Sie Ihre Bedeutung von *square* her?' Hätte ich behauptet, daß *the most precious square of sense* mit 'Herz' zu übersetzen sei, so wäre die Frage berechtigt gewesen; da ich aber nur erkläre, daß die Worte des Originals 'das kostbarste Gebiet des Empfindens' ausdrücken sollen, und ich dann, weiter übertragend, die hyberbolische Form in die engeren Grenzen des allgemein Verständlichen zurückdränge, wobei mir das Wort 'Herz' den besten Dienst leistet, so glaube ich, nach erneuter Prüfung, um so berechtigter zu meiner Auffassung zu sein, als die geringe Zahl von Erklärungen obiger Stelle, die, soweit mein Material reicht, existiren, den Worten eine Deutung geben, welche, aus dem Uebertriebnen in das Schlichte übersetzt, nicht viel Anderes sagen kann, als was meine Worte ausdrücken. — Was ist Wright's *most delicately sensitive part of my nature*, Grant White's *entire domain of sensation*, Johnson's *compass or comprehension* (Steevens bestätigt die Johnson'sche Erklärung durch das Citat *The square of*

reason and the minds clear eye, und könnte mir dadurch sogar, wenn ich wollte, das Recht verschaffen, entsprechend dem *square of reason* auf ein *square of sense* oder *of sentiment* als auf den Raum des Empfindens zu schließen; aber ich will Dies nicht benutzen, weil Shakespeare selbst das betreffende Wort in der That in dem Sinne nicht gebraucht hat, sowie er, nebenbei bemerkt, auch das Wort *sentiment* überhaupt nicht anwendet) Anderes, als eine Umschreibung für den Begriff 'Herz'? Ebenso dürfte Delius' 'kostbarer Bezirk sinnlicher Wahrnehmung', da er hier weder im Auge oder Ohr noch auch im Gehirn zu suchen wäre — die von Regan geschilderten *joys* wurzeln eben nicht im Gehirn — nur im Herzen heimisch sein. Edwards ist der Meinung, Shakespeare verstehe unter *square: the full complement of all the senses* — aber das ist ein Irrthum, denn wenn er das Ganze meinte, würde er sich des unterscheidenden und abtrennenden Superlativs *most precious* nicht bedienen.

Im Deutschen möchte ich für die beiden Lesarten, *professes* und *possesses,* hier eine Form beifügen, die nur dazu dienen soll, meine Auffassung zu verdolmetschen:

professes: Nur reicht sie nicht an mich, denn ich erkläre
Mich aller andern Freuden Feind, zu denen
Der Sinne beste Stätte sich bekennt.

possesses: Nur reicht sie nicht an mich, denn ich erkläre
Als einen Feind mich aller andern Freuden
Die unsrer Sinne bester Theil besitzt.

F. A. L.

V. Horace Howard Furness.

Im letzten Augenblicke vor dem Drucke dieses Bogens trifft der 5. Theil der New Variorum Edition of Shakespeare, edited by Horace Howard Furness, King Lear enthaltend, hier ein, und so soll dieser Meisterarbeit schon im vorliegenden Bande unseres Jahrbuches wenigstens Erwähnung gethan werden. Es bedarf kaum der Erklärung, daß das neue Werk sich in würdigster Art seinen Vorgängern anschließt. Die Ausgabe entwickelt sich immer mehr und mehr zu einem glänzenden Ehrendenkmale für Shakespeare und Furness, und wir wünschen dem Letzteren die volle Ausdauer seiner Kraft bis zur Vollendung des Werkes, und dann noch über diesen Zeitpunkt hinaus, damit er in reichem Maße sich des Ruhmes erfreuen möge, der dem Meister solcher Schöpfung sicher ist.

Statistischer Ueberblick

über die Shakespeare-Aufführungen deutscher Bühnen
vom 1. Juli 1878 bis 30. Juni 1879.

Berlin, Königliche Schauspiele: Hamlet (Oechelhäuser), 3 — Widerspenstige (Deinhardstein), 4 — Romeo und Julia — Richard III. (Oechelhäuser), 2 — Lear (n. Voß), 2 — Irrungen (Holtei, n. e.), 9 — Kaufmann von Venedig — Heinrich IV., 1. Th. (Oechelhäuser) — Heinrich IV., 2. Th. (Oechelhäuser) — Viel Lärm, 2 — zusammen 26 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Ludwig* (Hamlet, Romeo, Prinz Heinrich), *Klein* (Claudius, Edmund, Shylock, Heinrich IV., Leonato), *Oberländer* (Polonius, Capulet, Gloster, Falstaff), *Urban* (Laertes, Edgar, Antipholus E., Percy, Claudio), *Berndal* (Geist, Lorenzo, Clarence, Kent, Antonio), *Kahle* (Schauspieler, Richard III., Lear, Dromio E., Don Juan), *Liedtke* (Petrucchio, Mercutio, Benedict), *Vollmer* (Dromio S., Lanzelott Gobbo), *Goritz* (Antipholus, S., Bassanio), *Hellmuth-Bräm* (Aegeon), *Frl. Meyer* (Ophelia, Julia, Elisabeth, Cordelia, Lady Percy, Hero), *Frl. Stollberg* (Gertrud, Margaretha, Regan), *Frl. Kessler* (Katharina, Adriana, Beatrice), *Fr. Frieb-Blumauer* (Amme, Aemilia), *Frl. Haverland* (Anna, Porzia).

Berlin, National-Theater (1. September 1878 bis 1. April 1879): Kaufmann von Venedig, 7 — Othello, 6 — Julius Cæsar, 6 — Was ihr wollt, 5 — Lear, 4 — zusammen 28 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Walter* (Shylock), *Henne* (Antonio), *Timm* (Bassanio, Antonius, Orsino), *Dir. P. Borsdorff* (Othello), *Jürgensen* (Jago, Cassius, Malvolio), *Bartels* (Cæsar), *Welly* (Brutus, Junker Tobias, Kent), *H. Karlowa* a. G. (Shylock 2, Othello 2, Lear 4), *Frl. Valberg* (Porzia, Viola), *Fr. Borsdorff* (Desdemona, Cordelia), *Frl. v. Rovella* (Portia), *Frl. Steinburg* (Olivia, Goneril).

Berlin, Ostend-Theater: Hamlet, 8 — Widerspenstige, 3 — Romeo und Julia, 3 — Othello (n. Voß), 4 — zusammen 18 Aufführungen.

Hamlet — *Krüger*, Polonius — *Giers*, Geist — *Hauptmann*, Ophelia — *Frl. Doppel;* Petrucchio — *Kirschner* a. G., Katharina — *Frl. Born;* Romeo — *Steinar* a. G., Julia — *Fr. Swoboda* a. G.; Othello — *Morisson*, Jago — *Lautenburg*, Desdemona — *Frl. Doppel.*

Berlin, Reunion-Theater:? [1])

Braunschweig: Viel Lärm (Holtei) — Widerspenstige (Deinhardstein) — Wintermärchen (Dingelstedt) — Romeo und Julia — zusammen 4 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Rüttiger* (Benedict, Petrucchio, Leontes, Romeo), *Frl. Bernardelli* (Beatrice, Katharina), *Frl. Schröder* a. G. (Hermione), *Frl. Behre* (Julia).

Breslau: Meininger Gastspiel s. Meiningen.

Cassel: Irrungen (Holtei), 3 — Sommernachtstraum, 4 — Hamlet, 2 — König Johann, 2 — Was ihr wollt, 3 — Widerspenstige (Deinhardstein) — Wintermärchen (Dingelstedt), 2 — Kaufmann von Venedig (mit Musik von Hans Weltner) — zusammen 18 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Thies* (Antipholus E., Lysander, Hamlet, Faulconbridge, Petrucchio, Leontes), *Rinald* (Antipholus S., Demetrius, Laertes, Dauphin Louis, Orsino, Florizel, Bassanio), *Gettke* (Dromio E., Junker Christoph), *Merten* (Dromio S., Malvolio, Antolykus), *Herbert* (Polonius, König Johann, Shylock), *Frl. Harf* (Adriana, Helena, Ophelia, Blanka, Olivia), *Frl. Buse* (Puck, Maria), *Frl. Berger* a. G. (Hermia), *Frl. Pauli* (Hermia 3 mal, Viola-Sebastian, Perdita, Jessica), *Frl. Harke* (Constanze), *Frl. Kirchhöffer* a. G. (Katharina), *Fr. Magda Irschick* a. G. (Hermione), *Fr. Lewinsky-Precheisen* a. G. (Hermione, Porzia).

Cöln: Othello, 2 — Lear, 3 — Macbeth — Sommernachtstraum, 2 — zusammen 8 Aufführungen.

Meininger Gastspiel s. Meiningen.

Darmstadt: Hamlet — Viel Lärm — Romeo und Julia — Sommernachtstraum — zusammen 4 Aufführungen.

Dessau: Viel Lärm (Holtei) — Cymbelin (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XI, 302) — zusammen 2 Aufführungen.

Dresden, Altstädter- und Neustädter-Hoftheater: Widerspenstige (Deinhardstein), 6 — Viel Lärm (Holtei), 4 — Kaufmann von

---

[1]) Vom *Berliner Reunion-Theater* (ob jetzt noch bestehend?) konnte ich dies Jahr keinen Beitrag erlangen; soviel ich weiß, wurden dort Juli—December 1878 gegeben: *Widerspenstige* (in der alten Bearbeitung: *Liebe kann Alles*, nach Schink, von *Holbein;* Personen: Baron von Grommer, Franziska, Oberst von Kraft usw.) 2 mal, *Othello* 3 mal, *Hamlet* 3 mal, *Romeo und Julia* 1 mal.

Venedig (Ed. Devrient, neu inscenirt), 10 — Sommernachtstraum, 4 — Romeo und Julia (Ed. Devrient, neu inscenirt), 3 — Othello (n. Voß), 2 — zusammen 29 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Dettmer* (Petrucchio, Benedict, Bassanio, Mercutio), *Porth* (Petrucchio, Antonio, Theseus, Othello), *Schneider* a. G. (Benedict), *Jaffé* (Shylock, Lorenzo, Jago), *Matkowskg* (Bassanio, Demetrius, Romeo), *Frl. Ellmenreich* (Katharina, Beatrice, Porzia, Helena, Julia, Desdemona), *Frl. Woytasch* (Hero, Jessica, Hermia), *Frl. Lange* (Hero, Jessica), *Frl. Ulrich* (Porzia, Hippolyta), *Frl. Zipser* und *Frl. Klinkhammer* (Puck), *Fr. Bayer* (Gräfin Capulet, Emilia).

Frankfurt a. M.: Kaufmann von Venedig (Ed. und O. Devrient), 3 — Sommernachtstraum, 2 — Hamlet, 2 — Viel Lärm (Holtei) — zusammen 8 Aufführungen.

Meininger Gastspiel s. Meiningen.

Freiburg i. Br.: Hamlet — Richard III. — zusammen 2 Aufführungen.

Hamlet — *Wächter*, Richard III. — *Raberg* a. G.

Graz: Hamlet, 2 — Viel Lärm — Othello — zusammen 4 Aufführungen.

In Hamlet gastirte (1 mal) *E. Robert*, in Viel Lärm und Othello *F. Mitterwurzer.*

Hamburg, Stadt-Theater: Hamlet — Julius Cæsar — Richard II., 3 — Heinrich IV., 1. Th., 2 — Heinrich IV., 2. Th., 2 — Heinrich V., 2 — Heinrich VI., 1. Th., 2 — Heinrich VI., 2. Th., 2 — Richard III., 2 — Coriolan — Othello — zusammen 19 Aufführungen;

(die 7 Historien als Cyklus vom 23. April bis 3. Mai 1879);

in **Altona:** Julius Cæsar, 2 — Hamlet, 2 — Wintermärchen — Richard II., 3 — Heinrich IV., 1. Th., 3 — Heinrich IV., 2. Th., 3 — Heinrich V., 3 — Heinrich VI., 1. Th., 2 — Heinrich VI., 2. Th., 2 — Richard III., 3 — Coriolanus — zusammen 25 Aufführungen;

(die 7 Historien als Cyklus vom 29. April bis 10. Mai 1879);

im Ganzen 44 Aufführungen.

Meininger Gastspiel in Hamburg s. Meiningen.

Hannover: Othello — König Johann — Kaufmann von Venedig — Romeo und Julia, 2 — Widerspenstige, 2 — Macbeth, 2 — zusammen 9 Aufführungen.

Karlsruhe: Irrungen (Holtei) — Coriolan (Ed. Devrient) — Lear (n. Voß), 2 — Sommernachtstraum — und in **Baden-Baden:** Irrungen — zusammen 6 Aufführungen.

Königsberg: Lear (n. Schlegel-Tieck), 3 — Othello (n. Schlegel-Tieck), 2 — Romeo und Julia — Sommernachtstraum — zusammen 7 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Neumann* (Lear, Othello, Lysander), *L'Allemand* (Edmund, Cassio, Romeo, Demetrius), *Moritz* (Jago, Squenz), *Frl. Weigel* (Cordelia, Desdemona, Julia, Hermia), *Frl. Lange* (Regan, Helena), *Frl. Schmittlein* (Puck).

Leipzig, Neues und Altes Theater: Hamlet, 3 — Othello, 3 — Romeo und Julia, 5 — zusammen 11 Aufführungen.

Die Hauptrollen spielten: *Grube* (Hamlet), *L. Barnay* a. G. (Hamlet 2 mal, Othello 1 mal), *A. Klein* a. G. (Claudius), *Johannes* (Othello), *Löwe* (Jago 1 mal), *Förster jr.* (Jago), *Ellmenreich* (Romeo), *Frl. Wessely* (Ophelia, Desdemona, Julia), *Frl. Rainer* a. G. (Desdemona 1 mal), *Frl. Satran* (Ophelia 2 mal, Desdemona 1 mal).

Meininger Gastspiel s. Meiningen.

Mannheim: Hamlet — Irrungen — Antonius und Cleopatra (Dingelstedt, z. e. M. 7. Febr. 1879), 2 — Romeo und Julia — Lear — Wintermärchen — Macbeth (Dingelstedt) — zusammen 8 Aufführungen.

Meiningen: Wintermärchen, 3 — Othello — Richard III. — Was ihr wollt, 2 — Julius Cæsar — zusammen 8 Aufführungen.

Othello — *Morisson*, Jago — *Teller*, Desdemona — *Fr. Bittner*; Richard III. — *Kober*, Margaretha — *Fr. Berg*, Anna — *Fr. Bittner*.

Gastspiele:

in **Frankfurt a. M.**, Juli 1878: Wintermärchen, 6 — Julius Cæsar, 3[1]) — zusammen 9;

in **Prag**, September — October 1878: Julius Cæsar, 4 — Was ihr wollt, 3 — Wintermärchen, 6 — zusammen 13;

in **Leipzig**, October — November 1878: Julius Cæsar, 6 — Was ihr wollt, 4 — Wintermärchen, 6 — zusammen 16;

in **Breslau**, November — December 1878: Wintermärchen, 10 — Julius Cæsar, 2 — Was ihr wollt, 2 — zusammen 14;

in **Cöln**, Mai — Juni 1879: Wintermärchen, 7 — Julius Cæsar, 6 — Was ihr wollt — zusammen 14;

in **Hamburg**, Juni 1879: Julius Cæsar, 4 — Wintermärchen, 5 — Was ihr wollt, 3 — zusammen 12 Aufführungen.

Im Ganzen: 86 Aufführungen.

München: Viel Lärm (Holtei), 2 — Widerspenstige (Deinhardstein), 3 — Sommernachtstraum — Heinrich IV., 1. Th. (Jenke) — Heinrich IV., 2. Th. (Jenke) — Hamlet — Wie es euch gefällt (Jenke) — Lear (Possart), 2 — zusammen 12 Aufführungen.

---

[1]) Die 3 Aufführungen des *Julius Cæsar* in *Frankfurt* stehen in Folge einer irrthümlichen Angabe schon im vorjährigen statistischen Ueberblick, sind dort zu streichen.

Oldenburg: Wintermärchen (Dingelstedt) — Hamlet (Oechelhäuser) — Othello (West) — Macbeth (Dingelstedt) — Viel Lärm (Holtei) — König Johann (Oechelhäuser) — Kaufmann von Venedig (Oechelhäuser) — Widerspenstige (Deinhardstein) — zusammen 8 Aufführungen.

Prag: Meininger Gastspiel s. Meiningen.

Schwerin: Hamlet (Wolzogen) — Heinrich IV. (Wolzogen, s. Shakespeare-Jahrbuch XI, 304), 2 — Heinrich V. (Wolzogen, desgl.) — Richard III. (Wolzogen), 2 — zusammen 6 Aufführungen.

Strafsburg: Widerspenstige, 2 — Wintermärchen — Kaufmann von Venedig — Richard III., 2 — Romeo und Julia, 2 — Viel Lärm, 2 — zusammen 10 Aufführungen.

Stuttgart: Sommernachtstraum, 2 — Widerspenstige, 3 — Hamlet — Kaufmann von Venedig — Macbeth — Richard III. — Romeo und Julia — Othello — zusammen 11 Aufführungen.

Weimar: Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt) — Widerspenstige (Deinhardstein), 2 — Viel Lärm (Holtei) — Othello, 2 — Kaufmann von Venedig — zusammen 7 Aufführungen.

Wien, Hofburg-Theater: Sturm — Macbeth, 2 — Julius Cæsar — Wintermärchen, 2 — Antonius und Cleopatra (Dingelstedt, z. e. M. 30. October 1878), 16 — Richard III. — Othello — Heinrich IV., 1. Th. — Heinrich IV., 2. Th. — Heinrich V. — Hamlet — Was ihr wollt — zusammen 29 Aufführungen.

Wien, Stadt-Theater: Richard III. — Lear — Kaufmann von Venedig — Sommernachtstraum, 3 — zusammen 6 Aufführungen.

Wiesbaden: Hamlet, 2 — Widerspenstige, 3 — Romeo und Julia (n. e.), 2 — zusammen 7 Aufführungen.

Hamlet — *Robert* a. G. 1 mal, Petrucchio — *C. Lenek* a. G. 1 mal, Katharina und Julia — *Frl. v. Ernest.*

Demnach wurden im Theaterjahr 1878/79 von 28 Bühnengesellschaften 26 Stücke von Shakespeare in 418 Aufführungen gegeben, und diese vertheilen sich auf:

1) Wintermärchen, 52 (auf 14 Bühnen, von den Meiningern auf 7 Bühnen 43 mal gegeben) — 2) Julius Cæsar, 36 (von den Meiningern 26 mal gegeben) — 3) Hamlet, 33 (auf 17 B.) — 4) Widerspenstige, 31 (auf 12 B.) — 5) Othello, 28 (auf 14 B.) — 6) Kaufmann von Venedig, 28 (auf 11 B.) — 7) Was ihr wollt, 24 (auf 9 B., von den Meiningern 15 mal) — 8) Romeo und Julia, 23 (auf 12 B.) —

9) Sommernachtstraum, 22 (auf 11 B.) — 10) Lear, 18 (auf 8 B.) — 11) Antonius und Cleopatra, 18 (Wien, Mannheim) — 12) Viel Lärm, 17 (auf 11 B.) — 13) Richard III., 16 (auf 10 B.) — 14) Irrungen, 14 (Berlin, Cassel, Karlsruhe) — 15) Heinrich IV., 1. Th., 11 (auf 7 B.) — 16) Macbeth, 8 (auf 6 B.) — 17) Heinrich IV., 2. Th., 8 (auf 5 B.) — 18) Heinrich V., 7 (auf 4 B.) — 19) Richard II., 6 (Hamburg) — 20) König Johann, 4 (Cassel, Hannover, Oldenburg) — 21) Heinrich VI., 1. Th., 4 (Hamburg) — 22) Heinrich VI., 2. Th., 4 (Hamburg) — 23) Coriolan, 3 (Hamburg, Karlsruhe) — 24) Cymbelin, 1 (Dessau) — 25) Wie es euch gefällt, 1 (München) — 26) Sturm, 1 (Wien).

Robert Gericke.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit Mitte März 1879.

The Hamnet *Shakspere*. Part III—V. (The Tragedy of Cymbeline. — The Life of Timon of Athens. — The Winters Tale.) By A. P. Paton. Edinburgh 1879.

Shakspere's Hamlet: the First Quarto, 1603, a facsimile in photolithography by W. Griggs, with forewords by F. J. Furnivall. London 1879. 4°.

Shakspeare's Hamlet. Erklärt von J. Heussi. Parchim 1868.

Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgschen Theaters. Nebst Brockmanns Bildniß, als Hamlet. Neue Auflage. Hamburg 1782.

Shakespeare, Hamlet. In wort- und sinngetreuer Prosa-Uebersetzung von C. Hackh. Stuttgart 1874.

Maaß für Maaß. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear. Schwerin und Wismar 1791.

Macbeth, ein Trauerspiel von Shakespear, zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller. 2. Aufl. Tübingen 1801.

Shakspeare's Troilus und Cressida; übersetzt von Beauregard Pandin. Berlin 1824.

Wie es euch gefällt. Lustspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare. Nach A. W. von Schlegel's Uebersetzung für die deutsche Bühne eingerichtet von J. Pabst. Dresden 1864.

Shakespeares Gedichte. Deutsch von K. Simrock. Stuttgart 1867.

W. Shakspeare's Tragiske Værker, oversatte af P. Foersom [og P. F. Wulff.] 1.—6. Deel. Kiöbenhavn 1807—18.

Hamlet, Dana-prins. Sorgarleikur (Tragedía). Eptir W. Shakspeare. Í íslenzkri þýðingu eptir M. Jochumsson. Reykjavík 1878.

Lear Konungur. Sorgarleikur eptir W. Shakspeare. Í íslenzkri þýðingu eptir St. Thorsteinsson. Reykjavík 1878.

Macbeth. Sorgarleikur (Tragedía) eptir W. Shakespeare. M. Jochumsson hefir íslenzkað. Reykjavík 1874.

Shakespeare traduit de l'Anglois, par M. Le Tourneur. T. I—XX. Paris 1776—82.

Le roi Léar, tragédie en cinq actes et en vers, par M. Ducis. Paris 1789.

Macbeth, tragédie en cinq actes et en vers. Par J. F. Ducis. Nouvelle édition, augmentée de variantes. Paris 1790.

Opere di *Shakspeare*. Traduzione di G. Carcano. Prima edizione illustrata. Vol. I—VIII. Milano-Pisa-Napoli 1875—79.

Otello, tragedia di Shakspeare, recata in Italiano da I. Valletta. Firenze 1830.

Obras de *W. Shakspeare*, traducidas fielmente del original inglés por M. de Velasco y Rojas, Marqués de Dos Hermanas Vol. I. II. III. Madrid 1872—77.

Shakespeare'n Dramoja. I. (Hamlet, Tanskan Prinssi. Suomentanut Englannin kielestä Paavo Cajander.) Helsingissä 1879 [d. h. Sh's. Dramen. I. Hamlet, Prinz von Dänemark. Ins Finnische übersetzt aus der Englischen Sprache von Paul Cajander. Helsingfors 1879.] (Geschenk des Herrn Professors und Universitätsbibliothekars W. Bolin in Helsingfors.)

Kuningas Lear. (Shakespearen mukaan.) Pori 1872. [d. h. König Lear. (Shakespeare nacherzählt.) Björneborg 1872.] (Finnische Uebersetzung von Ch. Lamb's King Lear von E. Avellan. — Geschenk des Herrn Professors und Universitätsbibliothekars W. Bolin in Helsingfors.)

Arnold, J. I. Shakespeare-Bibliography in the Netherlands. Printed separately from Bibliographische Adversaria, IV, 4, 5. The Hague 1879.

Clarke, Ch. and M. C. The Shakespeare Key. London 1879.

Elze, K. Notes on Elizabethan Dramatists with Conjectural Emendations of the Text. Halle 1880. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— En föreställning i Globe-teatern. (Aus C. G. Estlander's Finsk Tidskrift för Vitterhet, Vetenskap, Konst och Politik, Helsingfors 1880, Februarheft. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Felsing, O. Cordelia's Verstoßung. Eine kritische Studie. (Allgemeine Literarische Correspondenz für das gebildete Deutschland. IV. Bd. No. 41. Leipzig 1879. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Furnivall, F. J. Mr. Swinburne's 'Flat Burglary' on Shakspere. London 1879. (Geschenk der New Shakspere Society.)

Gericke, R. Romeo and Juliet nach Shakespeare's Manuscript. Separatabdruck aus dem Shakespeare-Jahrbuch, Bd. XIV. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Goadby, E. Shakespeare's Time: a Lecture with 'A Pilgrimage to Stratford-on-Avon'. London (1878).

Greguss, A., Shakespeare in Ungarn. Budapest 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hagen, H. von. Ueber die altfranzösische Vorstufe des Shakespeare'schen Lustspieles 'Ende gut, Alles gut.' Halle a. d. S. 1879. (Geschenk des Herrn Prof. Dr. Elze in Halle.)

Hense, C. C. Das Antike in Shakspere's Drama: Der Sturm. Schwerin 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hermann, E. Die Bedeutung des Sommernachtstraums für die Shakespearebiographie und die Geschichte des englischen Dramas. Erlangen 1877. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Shakespeare der Kämpfer. Abtheilung I—IV. Erlangen 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Hundt, R. Ueber Shakspeares Sturm und Sommernachtstraum. Dramburg 1878. (Schulprogramm. — Geschenk des Herrn Prof. Dr. Elze in Halle.)

Norris, J. P. A Bibliography of Works on the Portraits of Shakespeare. Philadelphia 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Regnault de Warin, J. J. Roméo et Juliette, roman historique. T. I. II. Paris (1800).

Schmidt, A. Zur Textkritik des King Lear. Königsberg 1879. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Smith, C. R. Remarks on Shakespeare, his Birthplace, etc. Second Edition. London 1877. (Geschenk der New Shakspere Society.)

Snider, D. J. System of Shakespeare's Dramas. Vol. I. II. St. Louis 1877.

Swinburne, A. Ch. A Study of Shakespeare. London 1880.

Taylor, E. Cursory Remarks on Tragedy, on Shakespear, and on certain French and Italian Poets, principally Tragedians. London 1774.

Vehse, E. Shakespeare als Protestant, Politiker, Psycholog und Dichter. 1.—2. Bd. Hamburg 1851.

Wahl, M. C. Parömiologische Spenden zur Shakespeare-Literatur. (Jahresbericht der höheren Handels-Fach-Schule zu Erfurt. Erfurt 1880. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Shakespeare's Bildnis, gezeichnet von A. Menzel, in Holz geschnitten von F. L. Unzelmann. fol. (Geschenk des Herrn Verlegers Fr. Lipperheide in Berlin.)

New Shakspere Society. Series I. Transactions of the New Shakspere Society, 1877—79. Part II. London 1879. — Series IV. No. 2. Ingleby, C. M. Shakespeare's Centurie of Praise. Second Edition, revised, with many additions, by L. T. Smith. London 1879. — Series VI. No. 6. Shakspere's England. Ph. Stubbes's Anatomy of the Abuses in England in Shakspere's Youth, A. D. 1583. Part I. Edited by F. J. Furnivall. London 1879. (Geschenk der New Shakspere Society.)

Willobie's Avisa, 1594. II. Apologie, 1596. III. The Victorie of English Chastitie, 1596. IV. Penelope's Complaint by P. Colse, 1596. Edited, with Introduction and Notes and Illustrations, by A. B. Grosart. 62 Copies only. (Manchester 1880). 4°.

Massinger, Ph. Der Herzog von Mailand. Uebersetzt von W. Grafen von Baudissin. Für die deutsche Bühne bearbeitet von A. Deetz. (Als Manuscript gedruckt.) Berlin 1880. (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Das in der vorjährigen Zuwachsliste als Geschenk eines Unbekannten angeführte Schriftchen 'Shakespeare Memorial, Stratford-on-Avon. London, Paris and New-York (1878)' ist ein Geschenk des Herrn C. E. Flower, Vorsitzenden der Shakespeare Memorial Association in Stratford-on-Avon.

Weimar, Ende Februar 1880.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Mitglieder-Verzeichniss der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Allerhöchste Protectorin.

Ihre Königliche Hoheit Frau Großherzogin Sophie von Sachsen, Königliche Prinzeß der Niederlande.

Vorstand.

Delius, Dr., Professor, Geh. Regierungsrath, in Bonn, Präsident.
von Loën, Freiherr, General-Intendant in Weimar, Vicepräsident und Vorsitzender des Geschäftsführenden Ausschusses.
von Vincke, Freiherr, in Freiburg i/Br., Vicepräsident.
Elze, Dr., Professor in Halle a/S.
Hettner, Hofrath, Dr., Professor in Dresden.
Köhler, Dr., Großherzogl. Bibliothekar in Weimar, Bibliothekar der Gesellschaft.
Leo, Dr., Professor in Berlin, Redacteur des Jahrbuches.
Marshall, Dr., Königl. Niederländischer Konsul in Weimar.
Moritz, Kommerzienrath in Weimar, Schatzmeister der Gesellschaft.
Oechelhäuser, Geh. Kommerzienrath, in Dessau.
Schöll, Dr., Geh. Hofrath und Oberbibliothekar in Weimar.
Thümmel, Dr., Universitätsrichter in Halle a/S.

Geschäftsführender Ausschuss.

von Loën, Freiherr, Vorsitzender.
von Bojanowsky, Hofrath und Chefredakteur.
Gruner, Justizrath.
Köhler, Dr., Großherzogl. Bibliothekar, Bibliothekar der Gesellschaft.
Marshall, Dr. W., Königl. Niederl. Konsul.
Moritz, Kommerzienrath, Schatzmeister der Gesellschaft.
Schöll, Dr., Geh. Hofrath und Oberbibliothekar.

Ehrenmitglieder des Vorstandes.

Ulrici, Dr., Professor in Halle a/S., Ehrenpräsident.
von Friesen, Freiherr, Oberhofmarschall a. D., Excellenz, in Dresden

Ehrenmitglieder.

Clark, W. G.-M. A., in Cambridge.
Furness, H. H., Esq. in Philadelphia.
Halliwell, Philipps, J. O., Esq. in London.
Janauschek, Fanny, Hofschauspielerin in München.
La Roche, k. k. Hofschauspieler, Regisseur in Wien.
Wright, W. A.-M. A., in Cambridge.

Mitglieder.

S. Maj. Albert, König von Sachsen.
S. K. H. Carl Alexander, Großherzog von Sachsen.
I. K. K. H. Victoria, Kronprinzeß des Deutschen Reiches und von Preussen, Prinzeß Royal von Großbritannien und Irland.
S. H. Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
S. H. Ernst, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha.
S. D. Heinrich XIV., Fürst Reuß j. L.
S. K. H. Peter, Großherzog von Oldenburg.

Abeken, Excellenz, Justizminister in Dresden.
Abraham, Dr., Sanitätsrath in Berlin.
Adamkiewicz, Dr., ord. Prof. a. d. Universität in Krakau.
Adelmann von Adelmannsfelden, Graf, Rittmeister à la suite und persönl. Adjutant S. K. H. des Prinzen Wilhelm von Württemberg, z. Z. in Stuttgart.
Aigner, Maler in Wien.
Akademischer Leseverein in Graz (Steiermark). Nichtmitglied. Erhält das Jahrbuch unentgeltlich lt. Besch. v. 19./1. 1870.
Albrecht, Dr., Professor in Berlin.
Alexander-Bibliothek in Helsingfors.
Arnd, Dr., Chef des Industrie-Comptoirs in Weimar.
Bauer, Dr. Max, Rittergutsbesitzer in Adendorf b/Gerbstedt.
Behmer, Maler in Weimar.
Behrend, Ad., Buchhändler in Berlin.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen in Berlin.
Bibliothek, Herzogliche, in Dessau.
Böttger, Dr., Professor in Dessau.

Braumüller, Hof- und Universitätsbuchhändler in Wien.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler in Leipzig.
Brose, Mr., Privatgelehrter in Berlin.
Brüger, Geh. Justizrath in Weimar.
Bruns, Dr. Th., in Coburg.
von Bunsen, Dr., Reichstagsmitglied in Berlin.
Burgersdijk, Dr. L. A., in Deventer (Niederlande).
Claar, Emil, Intendant des Theaters in Frankfurt a/M.
Cohn, Albert, Buchhändler in Berlin.
Cohn, Anton, Banquier in Berlin.
Cohn, Markus, in Berlin.
Cohn-Speyer, J., in Frankfurt a/M.
Collin, Daniel, Buchhändler in Berlin.
von Cramm, Freiherr, Fürstl. Reuß. Hofmarschall a. D. und Kammerherr in Burgdorf b/Lesse.
von Cuny, Appellationsgerichtsrath a. D. in Berlin.
Damon, J. W., Sekretär bei der Hawaischen Gesandtschaft, Berlin.
Deetz, Arthur, Direktor am Königl. Schauspielhause in Berlin.
Dernburg, Dr., Professor in Berlin.
Devrient, Otto, in Frankfurt a/M.
Dickmann, Dr., Gymnasiallehrer in Berlin.
Dirksen, E., Stadtgerichtsrath in Berlin.
Doebbelin, Dr., Direktor in Berlin.
Dunker, Bürgermeister in Berlin.
Ebbinghaus, Jul., Kaufmann in Berlin.
Elsner, Dr., Chefredakteur in Berlin.
Feist, Leopold, in Bingen.
Fortlage, Dr. C., Hofrath, Professor in Jena.
Fretzdorff, Justizrath in Berlin.
von Friesen, Freiherr, Königl. S. Staatsminister, Excellenz in Dresden.
Furnivall, J. J., Esq. in London.
Gallenkamp, Director der städtischen Gewerbeschule in Berlin.
Gérard, A., in Paris.
Gericke, Dr. Robert, in Leipzig.
Gerstmayr, Professor in Kremsmünster in Oberösterreich.
Gildemeister, Bürgermeister in Bremen.
von Gilsa, Hoftheater-Intendant in Kassel.
Gosche, Dr. Richard, Professor in Halle a/S.
von Gottschall, Rudolph, Dr. jur., Geh. Hofrath in Leipzig.
Hahn, Kommerzienrath in Berlin.
Hallier, J. G., in Hamburg.

Haß, Regierungsrath in Berlin.
Heckmann, Aug., Kommerzienrath in Berlin.
Heckmann, Fr., in Berlin.
Henkel, Dr., Gymnasiallehrer in Jena.
Hense, Dr., Gymnasialdirektor in Schwerin (Mecklenburg).
Hering, Konsistorialrath in Münster (Westphalen).
Herrig, Dr., Professor, Studien-Director a. d. Kgl. Cadetten-Anst. Groß-Lichterfelde bei Berlin.
von Hülsen, General-Intendant der Königl. Schauspiele, Exc. in Berlin.
Huschke, Alexander, Hofbuchhändler in Weimar.
Hermann, Gerichtsassessor a. D. in Wernigerode.
Jacobi, Ernst, in Wien.
Isaak, Dr. K., Realschullehrer in Barmen-Rittershausen.
Kahle, Hofschauspieler in Berlin.
Kammerer, Oberlehrer in Braunschweig.
von Kap-herr, Freiherr auf Bärenklause bei Kreischa via Dresden.
Kaufmann, Dr. Johann, in Viersen bei M.-Gladbach.
von Kaufmann, Dr., in Berlin.
Keppler, Ludwig Chr. H., Regisseur des Residenztheaters in Berlin.
König, W., Rechtsanwalt in Berlin.
König, W. jun., Redakteur der neuen Stettiner Zeitung in Stettin.
Koppel, Dr. Richard, Privatgelehrter in Dresden.
von Koseritz, Dr. K., Landrath und Kammerherr in Wittenberg.
Krauss, Fritz, in Zürich.
Krause, Dr. L. G., in Berlin.
Kreismann, G., General-Konsul in Berlin.
Kronenberg, Stanislaus, in Warschau.
Krieger, Frl. Julie, in Berlin.
Krummacher, Dr. Martin, Direktor in Kassel.
Landgraff, Eugen, Gutsbesitzer in Externbrock b/Nieheim in Westphalen.
L'Arronge, Dramatischer Schriftsteller in Berlin.
Lemke, Dr. L. A., Professor in Giessen.
Leo, Frl. Gertrud, in Berlin.
Lessing, S., Rentier in Berlin.
Lewinsky, Josef, k. k. Hofschauspieler in Wien.
Leyden, Dr., Professor, Geh. Medicinalrath in Berlin.
Liebau, Gustav, Geh. exped. Sekretär im Reichskanzleramt in Berlin.
Liebel, Dr., Verlagsbuchhändler in Berlin.
Liepmannsohn, Buchhändler in Berlin.
Liman, Dr., Professor, Geh. Medizinalrath in Berlin.
Lindner, Dr. Albert, Dramatischer Schriftsteller in Berlin.

Löhmann, F. E., Baurath in Dresden.
Löwe, Dr. Feodor, in Stuttgart.
Löwe, Ludwig, Abgeordneter in Berlin.
Lucae, Bernhard, Kaufmann in Berlin.
Lüders, Dr. Ferd., ordentlicher Lehrer am Johanneum in Hamburg.
Mahn, Dr., Professor in Berlin.
Marcuse, H., Konsul in Niederwalluf (Rheingau).
Marshall, Dr. J., Geh. Hofrath in Weimar.
Mathiae, Dr., Oberlehrer in Berlin.
Meissner, Dr. Joh., Redakteur in Wien.
Merzbacher, Gottfried, Kaufmann in München.
Merzbacher, Josef, Kaufmann in Nürnberg.
Meyer, Dr., Regierungs-Assessor in Berlin.
Meyer, Dr., Geh. Sanitätsrath in Berlin.
Micolci, Dr. Ad., Lehrer am Johanneum in Hamburg.
von Milde, Feodor, Kammersänger in Weimar.
Mittsdörffer, H., Buchhändler in Münster.
Moltke, Max, Privatgelehrter in Leipzig.
Mommsen, Dr. Theodor, Professor in Berlin.
Müller, Ed., Professor in Cöthen.
Müller, Dr. J., Oberlehrer in Brandenburg a/H.
von Müller, Baumeister in Kiel.
Nawrocki, Dr. F., Professor in Warschau.
Nehring, Richard, in Liegnitz.
Nelkenbaum, Heinrich, in Warschau.
Nicolai, Realschul-Oberlehrer in Meerane i/Sachsen.
Niese, Dr. C. Ed., Professor und Instituts-Vorsteher in Weimar.
Nolte, Wilhelm, in Berlin.
Oechelhäuser, Adolf, in Berlin.
Oehlmann, Geh. Regierungsrath a. D. in Dessau.
von Ohlen u. Adlerscron, Obrist z. D. in Berlin.
Pabst, Dr. Julius, Hofrath in Dresden.
Palleske, Dr. Emil, Schriftsteller in Villa Thal b/Ruhla.
Plasberg, Dr. A., Gymnasial-Rektor in Sobernheim.
Platzmann, Dr., Amtshauptmann in Leipzig.
Pröscholdt, Dr. Ludwig, in Friedrichsdorf (Reg.-Bez. Wiesbaden).
Putlitz, Konrad Gans Edler Herr zu, Kammerjunker S. Maj. des Kaisers und Königs auf Gross-Pankow b/Ostprieznitz.
Putzler, Dr., Oberlehrer in Görlitz.
von Radetzky-Mikulicz, Léon., in Berlin.
Rangabé, A., Gesandter Griechenlands am Hofe zu Berlin.

Realschule in Grüneberg.
von Reichlin-Meldegg, Dr. Freiherr, Professor in Heidelberg.
Reimer, Georg, Verlagsbuchhändler in Berlin.
Reusche, Theodor, Hofschauspieler in Wien.
Riechelmann, Dr. L., Gymnasialdirektor in Thann i/Elsaß.
Rodrian, Buchhändler in Wiesbaden.
Rotte, Dr. A., Staatsrath in Warschau.
Rüssel, Oberregierungsrath in Berlin.
Sachau, Dr., ord. Professor an der Universität in Berlin.
Schartow, Geh. Oberregierungsrath in Berlin.
Schipper, Dr. J., ord. Professor an der Universität in Wien.
Schmidt, Dr. A., Realschuldirektor in Königsberg i/Pr.
Schumann, Johann, Direktor in Berlin.
Schütz, G., Professor in Minden.
Schwabe, Dr. med., Medizinalrath in Blankenburg b/Rudolstadt.
Schwarz, Oskar, in Dessau.
Schweitzer, Julius, in Berlin.
Schwetzschke, Dr. Gustav, in Halle a/S.
Seminar für romanische und englische Philologie in Marburg.
Shakespeare-Bibliothek in Birmingham.
Sontag, Karl, Königl. Hofschauspieler in Hannover.
Spinola, Geh. Regierungsrath in Berlin.
Stadtbibliothek in Danzig.
Stein, E., in Wien.
von Steinau-Steinrück, Dr. Otto, Geheimer Sanitätsrath in Berlin.
Stichling, Dr. Gottfr., Wirkl. Geheimrath, Excellenz in Weimar.
von Strantz, Ferdinand, Direktor des Kgl. Opernhauses in Berlin.
von Strauss-Tornay, Wirkl. Geheimrath, Excellenz in Dresden.
von Struve, Dr. Heinrich, Professor in Warschau.
von Tauchnitz, Bernh. Freiherr, Verlagsbuchhändler in Leipzig.
Teichmann, E., Student in Leipzig.
Töche, E., in Berlin.
Tröbst, Dr. G., Professor und Direktor der Realschule a. D. in Weimar.
Tschischwitz, Dr. Benno, Professor in Celle.
Turgenjew, Iwan, Schriftsteller in Paris.
Universitäts-Bibliothek in Halle a/S.
Universitäts-Bibliothek in Marburg.
Vatke, Dr. Theodor, Realschullehrer in Darmstadt.
Veckenstedt, Dr. Edm., Oberlehrer am Nicolai-Gymnasium in Libau.
Verein Hütte in Berlin.
von Vincke, Freiherr, Oberregierungsrath a. D. in Coblenz.

Vogt, Landkammerrath in Blankenhain.
Volkmann, Dr. Richard, Professor, Geheimrath in Halle a/S.
Wagner, Dr. Wilhelm, Professor am Johanneum in Hamburg.
Wahl, Dr., Direktor der höheren Handelsfach-Schule in Erfurt.
Wandel, Geh. Admiralitätsrath in Berlin.
White, Andrew D., Nordamerikanischer Gesandter am Hofe zu Berlin.
Wislicenus, Dr. Paul, in Coburg.
Wittmann, Redakteur der „Neuen freien Presse“ in Wien.
von Witzleben, Kammerherr in Weimar.
Wolff, Justizrath in Berlin.
Wülker, Dr., Professor in Leipzig.
Zaubitzer, Dr., Realschullehrer in Weimar.
von Zedlitz, Wirklicher Geheimrath, Excellenz in Weimar.
Zimmer, Heinrich, Buchhändler in Frankfurt a/M.
Zupitza, Dr. Julius, ord. Professor an der Universität in Berlin.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.